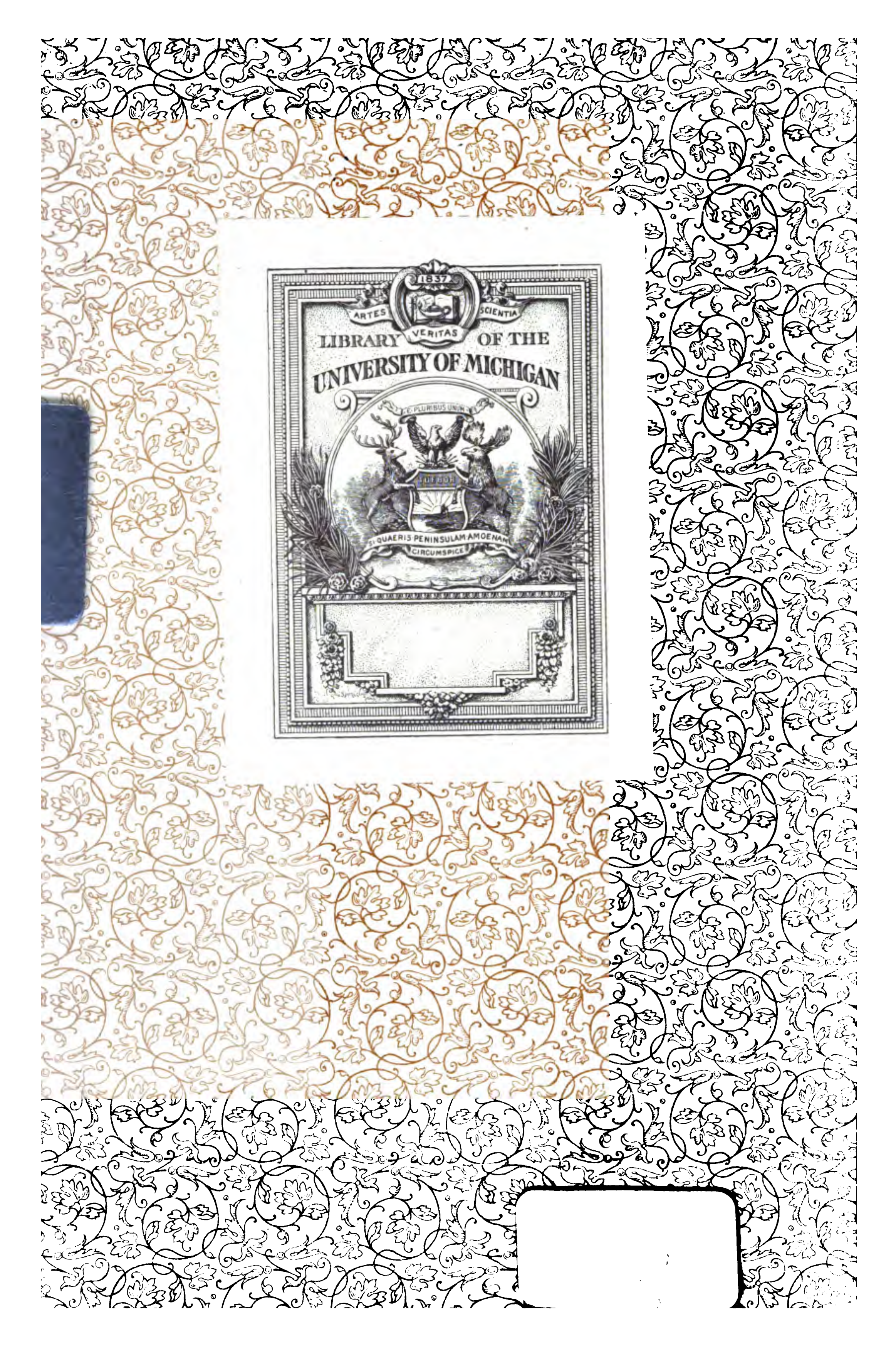



1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



BONNER BEITRÄGE ZUR ANGLISTIK
HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. M. TRAUTMANN.
HEFT XX.

# Charakterisierung durch Mithandelnde

in

# Shakespeare's Dramen

von

**Dr. Wilhelm Vershofen.**

**Bonn**
P. Hanstein's Verlag
**1905.**



# Einleitung.

Johann Elias Schlegel sagt in seiner Abhandlung „Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs bey Gelegenheit einer Übersetzung von Shakespears Julius Caesar“ (Berlin 1741) [1]:

„Wie sorgfältig Shakespear gewesen sey, seine Charaktere zu bilden, sieht man daraus, dass er meistens ihre ganzen Charaktere einem anderen in den Mund legt, und sie so beschreiben lässt, dass fast nichts hinzuzusetzen übrig bleibt. Seine vornehmsten Charaktere sind Brutus, Cassius, Anton und Caesar. Den Charakter des Cassius macht Caesar selbst. S. 13.

Anmerkung. „Diese und alle folgende Stellen des Shakespear sind nach der Übersetzung angeführet, welche die gegenwärtige Abhandlung veranlasst hat“ [2].

— — — — so wüsst ich etwas nicht,
Als diesen Cassius, diess magere Gesicht,
Das mehr zu fürchten war. Er thut sonst nichts als lesen;
Er merket alles auf. Er sieht das Thun und Wesen
Der Menschen durch und durch. Er liebt kein Spiel wie du,
Anton; er höret nicht der Kunst des Singens zu.
Gar selten lachet er und lacht mit solcher Mine,
Als wenn er auf sich selbst erzürnt und höhnisch schiene,
Und seinen Geist bestraft. Er sieht es schimpflich an,
Dass ihn ein einzig Ding zum lachen bringen kann.
Der Leute Herz kann niemals ruhig liegen,
So lang sie jemand sehn der über sie gestiegen.
Weswegen stets Gefahr aus ihrem Busen weht.

---

1) Zuerst gedruckt im VII. Bande der „Kritischen Beyträge“. Enthalten in „Joh. Elias Schlegels Werke, III. Teil; herausgegeben von Johann Heinrich Schlegeln, Kopenhagen und Leipzig 1764“, S. 44.

2) Diese Übersetzung hat einen Geheimen Rat Baron C. W. von Bork zum Autor. Vgl. auch Sidney Lee „A. Life of Shakespeare“ London 1899, S. 343.

Den Charakter des Brutus machet Anton am Ende des Stückes:

Diess war der Edelste gewiss von allen,
Der, als ein Römer soll, gestanden und gefallen.
All andre thaten nur aus Neid was sie gethan,
Weil sie mit Missgunst stets den grossen Caesar sahn.
Er, einzig und allein aus redlichem Bedenken,
Aus Furcht man möchte Rom in seiner Freihet kränken,
Und fürs gemeine Wohl, hat als ein braver Held,
Zu der Verräther Schaar mit Unschuld sich gesellt.
Sein Leben war so mild und liebreich, seine Gaben,
Die seine Feinde selbst an ihm gepreisen haben,
So gross, dass die Natur, die selbst ihn liebgewann,
Zur ganzen Welt sich kehrt und spricht: Diess war ein Mann!

Was den Caesar betrifft, so scheint es, als ob er sich nicht getrauet hätte, ihn auf einmal zu schildern, und als ob er darum sein Bild zertheilet hätte,

Caesar entdeckt sich theils selbst:
Ich würde leicht bewegt, wär ich gesinnt als ihr.
Könnt ich beweglich flehn; würd ich durch Flehen hier
Auch zu bewegen sein. Allein ich bin beständig,
Als wie der Nordstern ist, der ewig unabwendig
Nach seiner Eigenschaft nicht von der Stelle weicht
Und dem kein anderer am Firmamente gleicht,
Mit Menschen ist die Welt
Unendlich angefüllt. Sie haben Blut und Glieder,
Sie fühlen Sorg und Furcht, sie wanken hin und wieder,
Und in der ganzen Zahl weiss ich nur einen Mann,
Den die Bewegung selbst niemals erschüttern kann
Und den kein Zufall kann verändern oder beugen.
Dass ich derselbe bin, soll eben diess bezeugen.

Dann macht ein anderer ein Stück seines Charakters [1]):
Dass durch gefällte Bäume ein Einhorn insgemein,
Ein Löwe durch ein Garn, ein Bär durch Spiegelschein,
Ein grosser Elephant durch Gruben in der Erde
Und durch ein Schmeichelmaul der Mensch verrathen werde:
Und sag ich ihm dabei dass er die Schmeichler hasst:

---

1) Decius im zweiten Aufzuge.

So sagt er: er thuts, wenn er am meisten fast
Geschmeichelt wird.

Und hierzu muss man noch die Erzählung des Cassius nehmen:

Auf einen rauhen Tag, der scheusslich anzusehen,
An dem der Tiberstrom in seinen Ufern stürmte,
Sprach Caesar einst zu mir, da sich das Wasser thürmte:
Wo du dich wagen darfst: so komme Cassius
Und springe jetzt mit mir in den erzürnten Fluss
Und schwimm an jenes Mahl — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —
Allein noch weit vom Ziel rief Caesar jämmerlich
O hilf mir Cassius, ich sinke, rette mich!
— — — — — — — — — — — — — — — —
Und nun ist dieser Mann allmächtig und ein Gott;
Hingegen Cassius ein schlechter Tropf, ein Spott;
Muss seinen Rücken bis zur Erde schmiegen,
Wenn Caesar kaum beliebt nach ihm den Kopf zu biegen.
Er lag in Spanien am kalten Fieber krank,
Und wenn der Schauer ihm durch seine Glieder drang,
So zitterte sein Leib. Ja glaubt mir nur, auf mein Leben,
Ich sahe diesen Gott, so wahr ich lebe, beben.
An dem verzagten Maul ward keine Farb erblickt,
Sein Auge selbst, wovor die Welt erschrickt,
Verlor den Glanz. Ich hört ihn winseln, seufzen, stehnen.
Die Zunge, will er gleich den Römern angewöhnen,
Fein aufmerksam zu seyn, damit man, was sie sagt,
In Büchern schreiben soll, hat Ach! und Weh! geklagt.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Ihr Götter mich verwirrts, dass ein so schwacher Mann
Die majestätsche Welt in seine Macht gewann.

Von dem einzigen Anton hat Shakespeare keinen längeren Charakter gemacht als diesen:

Er liebet gar so sehr Gesellschaft, Spiel und Wein.

Aber er hat ihn desto schöner in seinen Handlungen gezeiget, welche einen listigen Schmeichler, der dennoch voller Herrschsucht steckt, auf das deutlichste schildern“.

Otto Ludwig sagt in seinen Shakespeare-Studien[1]):

„Nicht allein, dass er (Shakespeare) die Personen alles sagen lässt, was in ihnen vorgeht, auch, wo es dem Schein der Wirklichkeit widerspricht; er lässt andere, ja selbst in der grössten Hingerissenheit, Bemerkungen über sie machen. Und wahr ist es, nur dadurch ist es ihm möglich, einen solchen Reichtum an Lebensweisheit zu entwickeln, so ungemein interessante Charakterprobleme selbst dem gewöhnlicheren Teile seines Publikums verständlich zu machen."

An anderer Stelle bemerkt er[2]):

„Bei Shakespeare urteilen die Personen, eine über die andere nach ihren charakteristischen Gesichtspunkten, — —"

Vorliegende Arbeit hat sich das Ziel gesetzt, diese wie es scheint, nur von J. E. Schlegel und Otto Ludwig in dieser bestimmten Weise betonte Praxis Shakespeares planmässig und eingehend zu untersuchen.

Für die erste Anregung, sowie für zahlreiche wertvolle Ratschläge, bin ich Herrn Professor K. D. Bülbring zu Dank verpflichtet.

Bei Umschau nach einem kürzeren, bezeichnenden Ausdruck für die Charakterisierung durch Mithandelnde entschied ich mich für das Wort „Reflex-Charakteristik", wobei mir das Bild vorschwebte, dass die Eigenschaften einer jeden Person, gleichwie Strahlen auf verschiedenartig geschliffene Spiegel, verschiedenartig auf die einzelnen umgebenden Personen wirkten und, dass diese Wirkungen sich in verschiedenartig gefärbten Urteilen über die erregende Person offenbarten, gleichwie die Strahlen von jedem anders beschaffenen Spiegel anders reflektiert werden.

Ehe nun an die eigentliche Aufgabe gegangen werden kann, wird es sich empfehlen, über Stellung und Bedeutung der Reflex-Charakteristik im Drama überhaupt Klarheit zu verschaffen:

Das Unterscheidende des Dramas in Bezug auf die anderen Dichtungsarten ist die bei Aufführung des Dramas sich wirklich abspielende Handlung und die mit Rücksicht darauf notwendige wesentliche Verschiedenheit im technischen Auf-

---

1) Otto Ludwig „Shakespeare-Studien", Halle a. d. S. 1901. 2. Aufl.

2) Ebendort.

bau. Es ist nicht zu verwundern, dass jede Zeit, die das Drama neu übernimmt oder neu erfindet, in diesem Unterscheidenden zugleich das Wesentliche und Ausschliessliche sieht, dass sie aus naiver Freude am Geschehn die Handlung häuft und sich nicht genug tun kann in grassester, handgreiflichster Handlung:

Besonders aber lasst genug geschehn!
Man kommt zu schaun, man will am liebsten sehn.

In derartigen Dramen sind die Personen nur Träger der Handlung, nur da, um sie zu ermöglichen, niemals scharfumrissene Persönlichkeiten. Erst ein verfeinertes Bedürfnis, die Handlung im Hinblick auf die Handelnden logisch zu gestalten und zu begründen, schafft aus den Marionetten lebende Menschen, zwischen deren und der Eigenart des Geschehens im Drama ein kausaler Zusammenhang besteht.

Es muss sich also die Eigenart des Charakters einer Person in den Handlungen (Taten und Reden) dieser Person offenbaren.

Diese Konkordanz von Handlung und handelnder Persönlichkeit involviert das erste und natürlichste Charakterisierungsmittel im Drama:

Die Person charakterisiert sich in ihren Handlungen.

Da sich nun aber die einzelne Person und ihre Handlungen nicht aus der Sphäre der gegenseitigen Einwirkung aller Personen und Handlungen herausscheiden lassen, ergibt sich eine weitergehende Konkordanz zwischen allen Personen und allen Handlungen zu dem einen Endzwecke hin, die Entwicklung des Dramas zur Katastrophe logisch zu fördern.

Soweit die Handlungen der einzelnen Personen Reden sind, die sich mit einer anderen Person des Dramas berichtend, erklärend oder urteilend beschäftigen, haben wir es mit den Erscheinungsformen der Reflex-Charakteristik zu tun.

Die Reflex-Charakteristik setzt eine urteilende und eine beurteilte Person, ein Subjekt und ein Objekt, voraus. Auf das Subjekt bezogen ist sie ein Bestandteil seiner Handlungen, gehört also mit zu den das Subjekt charakterisierenden Momenten. Aus dieser Überlegung entspringt der Otto Ludwigsche Satz (Forderung), jede Person urteile über die andere aus ihrem eignen charakteristischen Gesichtspunkte heraus.

Theoretisch müsste mithin jedes Beispiel der Reflex-Charakteristik, da es, wie erkannt, ein subjektiv gefärbtes Urteil darstellt, für das Objekt nur bedingungsweise charakteristisch sein. In der Tat waltet aber das umgekehrte Verhältnis vor: Der natürliche Zweck der Reflex-Charakteristik ist die Charakterisierung des Objektes, und sie geschieht häufig ohne Rücksicht auf die Eigenart des redenden Subjektes. Als Vollendung der Reflex-Charakteristik aber erscheint die harmonische Charakterisierung, d. h. Subjekt und Objekt werden in gleich prägnanter Weise gezeichnet.

Die Reflex-Charakteristik findet sich auch im Epos; der epische Dichter verfügt über die Mittel, den Charakter einer Person, der sich in ihren Handlungen nicht klar offenbart, entweder selbst zu schildern oder durch Mithandelnde entwickeln zu lassen. Das erste Mittel kann auf das Drama nicht übertragen werden, ohne die Forderung der Charakterisierung des Subjektes zu verletzen. Eine derartige Übertragung liegt überall dort vor, wo die Personen unbekümmert ihrer Eigenart alles das sagen, was der Dichter anders nicht mitzuteilen vermochte.

Aber auch im anderen Falle verleugnet die Reflex-Charakteristik ihren epischen Charakter nicht ganz, als sie leicht dazu neigt in breite Schilderung und psychologisch fein gegliederte Betrachtung auszuarten und so das natürliche Tempo der Handlung zu stören.

Wie es ein Diesseits der Konkordanz von Charakter und Handlung, das Übertriebene der Handlung, gibt, so auch ein Jenseits, eine Charakterisierung, die die Handlung hemmt und zurückdrängt: vorzugsweise in Monologen und in den Partikeln der Reflex-Charakteristik.

Bei der bisherigen Erörterung über die Bedeutung der Reflex-Charakteristik wurde auf die zahlreichen Nebenfunktionen, die sie im technischen Aufbau des Dramas zu versehen vermag, nicht eingegangen, es wären damit Resultate der Arbeit antizipiert worden.

Die Arbeit selbst nun muss sich, um nicht allzu umfangreich zu werden, auf eine Untersuchung der drei Dramen Titus Andronicus, Richard III. und Hamlet beschränken; und zwar zerfällt die Betrachtung eines jeden dieser Dramen in zwei getrennte Kapitel, deren erstes jedesmal einer Zusammen-

stellung und Interpretation, und deren zweites einer kritischen Auswertung des Materials gewidmet ist.

Ein besonderes beschreibendes Kapitel wurde aus dem leicht erklärlichen Grunde für nötig gehalten, diese Arbeit zu einem in sich geschlossenen Ganzen zu gestalten, das ohne Zuhilfenahme eines besonderen Textes benutzt werden könnte. Zudem bedürfen einige Stellen der Interpretation, die sich allerdings, besonders im Fortschreiten der Arbeit, wo sie Wiederholungen bedeuten würde, auf das kleinste Mass beschränkt. Verbal-Interpretation wurde nur dort versucht, wo im Interesse des Themas zwischen widerstreitenden Auffassungen zu entscheiden war. Zuletzt dürfte es jedem Kenner Shakespeares ein besonders eigenartiger Genuss sein, etwa sämtliche Äusserungen Ophelias über Hamlet in fortlaufender Zusammenstellung zu lesen.

Was die Auswahl gerade jener drei Dramen betrifft, so sind dafür folgende Gründe geltend zu machen:

Um eine Einsicht in die Bedeutung der Reflex-Charakteristik bei Shakespeare zu gewinnen, mussten wenn möglich, Stichproben aus seiner ganzen Schaffenszeit genommen werden. Es lag daher auf der Hand mit einem der frühesten Dramen, wenn nicht mit dem frühesten zu beginnen. Nun ist zwar in Bezug auf das Drama Titus Andronicus nicht nur die Entstehungszeit, sondern selbst die Authentizität umstritten. Ohne auf eine prinzipielle Erörterung dieser Fragen einzugehen, bemerke ich, dass die Ausführungen einer Reihe deutscher Gelehrten, so vorzugsweise die von Schröer[1]) und von Sarrazin[2]) mir mit überaus zwingender Kraft die Autorschaft Shakespeares beweisen.

Bezüglich der Entstehungszeit stimmen alle Forscher überein, dass es, wenn nicht das erste, so doch eines der allerfrühesten Werke des Dichters ist. Das Wesentliche für diese Arbeit ist, dass seine Entstehungszeit jedenfalls weit vor der des Dramas Richard III. anzusetzen ist, die Untersuchung sich also in chronologischer Folge bewegt, was den Wert hat, die wachsende Meisterschaft Shakespeares in Bezug auf die hier behandelte Praxis zu erkennen.

---

1) A. Schröer „Über Titus Andronicus“, Marburg i. H. 1891.

2) Gregor Sarrazin „William Shakespeares Lehrjahre“. Weimar 1892.

Das Drama Richard III, dessen Entstehungzeit wohl einhellig in das Jahr 1595 gelegt wird, ist in der Reihe der Dramen von Titus Andronicus her das Reifste und Eigenartigste.

Der reifsten Zeit des Dichters gehört das Drama Hamlet an. Noch späteren Dramen wurde es trotz seiner etwas abweichenden Technik vorgezogen, des ungleich höheren Interesses wegen, das es von je her für sich in Anspruch genommen hat.

So wird sich die Untersuchung in aufsteigender Linie bewegen und, wenn sie auch nur etappenweise vorgeht, doch für das ganze Schaffen des Dichters gültige Grundsätze ergeben.

# Titus Andronicus.

## I.

Die Personen des Dramas Titus Andronicus gliedern sich in zwei Gruppen: Die Partei des Titus und ihre Gegner. Aus der ersteren Gruppe ragt der Führer, Titus, dessen Namen das Drama trägt, am markantesten hervor; ihm zur Seite stehen sein Bruder Marcus, seine Söhne und seine Tochter Lavinia.

Die treibende Kraft der Gegenpartei, zunächst Saturninus, wird bald Tamora und mit ihr ihr Liebhaber Aaron. Zu ihnen gesellen sich, an Bedeutung für das Drama nur wenig nachstehend, die Söhne Tamoras. Beide Gruppen werden durch eine Anzahl untergeordneter Personen verstärkt.

Gegenstand der Untersuchung soll zuerst *Titus* sein; und zwar sollen seine Anhänger an erster Stelle über ihn zu Worte kommen.

Noch bevor Titus selbst aufgetreten ist, erfährt seine Persönlichkeit eine vorbereitende Schilderung durch seinen Bruder Marcus:

I, I, 20[1]) Know that the people of Rome, for whom we stand
A special party, have by common voice,
Chosen Andronicus, surnamed Pius,
For many good and great deserts to Rome:
A nobler man, a braver warrior,
Lives not this day within the city walls;
He by the senate is accited home
From weary wars against the barbarous Goths:
That with his sons, a terror to our foes
Hath yoked a nation strong, trained up in arms.

---

1) Die Zahlen beziehen sich auf die „Globe Edition of Shakespeare's Works“.

Ten years are spent since first he undertook
This cause of Rome and chastised with arms
Our enemies' pride; five times he hath return'd
Bleeding to Rome, bearing his valiant sons
In coffins from the field;
And now at last, laden with honour's spoils
Returns the good Andronicus to Rome,
Renowned Titus flourishing in arms.

Ferner, wohl um dem immerhin parteiischen Urteil des Marcus eine grössere Kraft zu verleihen, lässt Shakespeare die Ankunft des Titus durch einen Hauptmann mit folgenden Worten melden:

I, I, 64 Romans, make way: the good Andronicus,
Patron of virtue, Rome's best champion,
Successful in the battles that he fights,
With honour and with fortune is return'd
From where he circumscribed with his sword,
And brought to yoke the enemies of Rome.

Betrachtet man die Gestalt des Titus weiter mit den Augen des Marcus, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass sein Urteil über den Bruder ein sehr einseitiges ist und von seinem Charakter nur immer wieder die kriegerische Seite, von seinen Vorzügen nur immer die Verdienste um Rom hervorhebt, z. B.

I, I, 179 Titus Andronicus, the people of Rome,
Whose friend in justice thou hast ever been.

Oder mit einer mehr persönlichen Note:

I, I, 373 Renowned Titus, more than half my soul.

Eine andere Richtung nehmen die Bemerkungen des Marcus von dem Augenblicke an, wo Titus durch das Übermass des Leids wahnsinnig geworden ist. Es ist dies ein Wahnsinn, der Titus jedoch an der logischen Verfolgung seiner Rachepläne nicht hindert. Ein solcher Zustand bedarf, damit er vom Zuschauer vollständig durchschaut werde, der Interpretation. So sucht Marcus zunächst die übermässigen Schmerzensausbrüche seines Bruders zu besänftigen:

III, I, 215 O brother speak with possibilities,
And do not break into these deep extremes

und gesteht damit, dass Titus über die Grenzen der Vernunft hinausirrt. Er bestätigt diesen Eindruck mit den Worten:

III, I, 219 Alas poor man! grief has so wrought on him,
He takes false shadows for true substances.

Wie eine Auffrischung dieses Themas wirkt eine spätere Äusserung:

IV, I, 123 O heavens, can you hear a good man groan,
And not relent, or not compassion him?
Marcus, attend him in his ecstasy,
That has more scars of sorrow in his heart
Than foemen's marks upon his batter'd shield;
But yet so just that he will not revenge.
Revenge, ye heavens, for old Andronicus!

Folgender Bemerkung kann eine besondere charakterisierende Kraft nicht nachgerühmt werden, auf den Gang des Dramas hat sie keinerlei Einfluss. Diese Nachteile teilt sie mit einer Reihe anderer im Lauf der Untersuchung sich darbietender Stellen, die mehr wie geistlose Glossierungen denn wie Charakterisierungen anmuten:

IV, III, 25 O Publius, is not this a heavy case,
To see thy noble uncle thus distract?

Weniger oft, aber im grossen und ganzen etwas intimere Töne findend, lässt Lucius, der bedeutendste der jüngeren Generation der Androniker sich über seinen Vater vernehmen. Wenn er im ersten Akt seinen Unwillen über die Erschlagung seines Bruders Mutius durch den Vater in den Worten kundgibt:

I, I, 292 My Lord, you are unjust, and, more than so,
In wrongful quarrel you have slain your son,

so deutet er, wenn man dem Worte „*unjust*" die Nebenbedeutung „voreilig" beilegt, eine der verhängnisvollsten Eigenschaften seines Vaters an. In der Charakterisierung des Verhältnisses der Androniker zu ihrem Vater findet er die herzlichsten Worte:

I, I, 374 Dear father, soul and substance of us all.

Dagegen fällt eine Äusserung wie:

III, I, 163 — — — — that noble hand of thine,
That hath thrown down so many enemies,

als deklamatorisch ab. Tiefer klingt wieder:

III, I, 289 Farewell, Andronicus, my noble father,
The wofull'st man that ever lived in Rome.

Aber die echte charakterisierende Kraft haben diese Bemerkungen nicht, sie enthüllen weder einen bisher verborgenen Charakterzug, noch vertiefen sie vorhandene in nennenswerter Weise. Das wird am klarsten erhellen, wenn man sie mit der nachfolgenden Bemerkung des Lucius, der eine solche Kraft innewohnt, vergleicht. Er fordert seinen Sohn auf, am Grabe des Grossvaters zu trauern, denn

V, III, 161 — — — — thy grandsire loved thee well:
Many a time he danced thee on his knee,
Sung thee asleep, his loving breast thy pillow;
Many a matter hath he told to thee,
Meet and agreeing with thine infancy.

Es ist dies die einzige Stelle, die uns Titus menschlich näher bringt, aus der man erfährt, dass auch in ihm die sanftesten Saiten klingen konnten, in der das Bild seiner Persönlichkeit in etwa die so sehr vermisste Abrundung erfährt.

Befragt man die übrigen Anhänger des Titus über ihren Führer, so wissen sie, vom ehemaligen Feinde an bis zur Tochter hin, nur von seiner hervorragenden Tüchtigkeit als Feldherr zu sprechen oder sein Unglück in dürren Worten zu bestätigen, z. B.

Gotischer Krieger:

V, I, 10 — — — — the great Andronicus,
Whose name was once our terror, now our comfort;
Whose high exploits and honourable deeds
Ingrateful Rome requites with foul contempt,

oder Bassianus:

I, I, 422 That hath express'd himself in all his deeds
A father and a friend to thee and Rome.

Wenn einmal von einem Mittel wie dem behandelten ein so ausgiebiger Gebrauch gemacht wird, wie es schon die bisherigen Ausführungen zeigen, dann hätte man von Lavinia über ihren Vater mehr erwarten dürfen als:

I, I, 163 O bless me here with thy victorious hand,
Whose fortunes Rome's best citizens applaud!

Von feinem Gefühl des Dichters zeugt es dagegen, wenn er sogar den Boten der Gegenpartei sagen lässt:

III, I, 239 Thy griefs their sports, thy resolution mock'd;
That woe is me to think upon thy woes
More than remembrance of my father's death.

Das hebt einerseits das Leid des Titus gewaltiger hervor und brandmarkt die Frevel seiner Feinde um so tiefer, tiefer als irgend ein Ausspruch der Verwandten es vermöchte.

Es mögen nun die Gegner des Titus zu Worte kommen. Seine ärgste Feindin ist Tamora, deren Feindschaft er sich zugezogen hat, indem er ihren besten Sohn, von dem er selbst sagt:

I, I, 103 — — — — the noblest that survives,
The eldest son of this distressed queen,

den Manen seiner gefallenen Söhne zum Opfer bringen liess. Aber trotzdem tritt in ihren Worten selten ihre wahre Gesinnung gegen ihn zu Tage. In der Öffentlichkeit weiss auch sie zunächst nur von den Vorzügen des Titus zu sprechen:

I, I, 437 But on mine honour dare I undertake
For good Lord Titus' innocence in all:
Whose fury not dissembled speaks his griefs;

oder indem sie Saturninus ermahnt:

I, I, 440 Lose not so noble a friend on vain suppose.

Wie aber diese Äusserungen gemeint sind, das lehren die Worte, die sie im Anschluss daran leise zu Saturnin spricht:

I, I, 452 The cruel father and his traiterous sons,

um allerdings gleich darauf wieder laut „*this good old man*" zu sagen. Aber gleichviel in welcher Meinung ihre Bemerkungen über Titus gemacht sind, sie bringen durchaus keine neuen Züge in dessen Charakterbild. Wenn sie von der Wut spricht, in die er sich gewissermassen hineinarbeitet, um seinen Schmerz zu verbergen, so trifft das aufs genaueste den Mann, der schon im Munde anderer als masslos in allen seinen Affekten und Äusserungen erschien. Tamora ist an Verstellungskunst allen Personen des Dramas überlegen, ihr kostet es selbst wenig Mühe Titus zu bedauern:

IV, IV, 29 Calm thee, and bear the faults of Titus' age,
The effects of sorrow for his valiant sons,
Whose loss hath pierced him deep and scarr'd his heart.

Diese Worte, so gleissnerisch sie immer sein mögen, entsprechen den Tatsachen, sie werden erst zu grausamer Ironie durch das zur Seite Gesprochene:

IV, IV, 36 But, Titus, I have touch'd thee to the quick,
Thy liefe-blood out.

Aber sie macht auch Bemerkungen über Titus, die ganz objektiv gehalten sind und gewissermassen zur Information des Zuschauers dienen:

V, II, 70 This closing with him fits his lunacy,

und

V, II, 5 Knock at his study, where they say he keeps,
To ruminate strange plots of dire revenge.

Eine Äusserung Tamoras gibt, so unbedeutend sie auf den ersten Blick scheint, ihre volle Meinung über Titus wieder:

II, III, 165 But fierce Andronicus would not relent.

„Wild“ und „grausam“ muss er in ihren Augen sein, wenn sie des Schicksals ihres besten Sohnes gedenkt[1]). In diesem Urteil begegnen sich übrigens ihre und ihres Sohnes Demetrius Ansicht, die sich in den Worten offenbart:

I, I, 133 — — — — and we survive
To tremble under Titus' threatening looks,

Aaron lässt sich nur zweimal über Titus vernehmen und zudem fehlt der einen Stelle jede besondere Bedeutung. Er sagt dort, indem er sich auf die Botschaft des jungen Lucius bezieht:

IV, II, 3 Ay, some mad message from his mad grandfather.

Das ist eine jener Konstatierungen allbekannter Tatsachen, wie sie schon vorher aufgefallen sind. Das andere Mal allerdings ist seine Äusserung nicht so wegwerfend und gleichgültig: da wundert er sich, dass Titus, der seine Hand abhaut, um seinem Bruder und seinem Sohne in diesem Opfer zuvorzukommen, dies die beiden betrügen nennt:

III, I, 189 If that be call'd deceit, I will be honest,
And never, whilst I live, deceive men so.

---

1) Ob die Opferung wirklich ein Akt der Grausamkeit war oder nicht, kommt hier natürlich nicht in Betracht. Vgl. W. Wetz: Shakespeare vom Standpunkt der vergl. Lit.-Gesch. Worms 1890. Bd. I, S. 50.

Er betont damit des Titus Liebe für seine Angehörigen, die er selbst nicht verstehen kann und charakterisiert damit nicht nur Titus, sondern in recht bezeichnender Weise auch sich selbst.

Aus den Bemerkungen, die Saturnin über Titus macht, klingt ein Ton der Besorgnis oder gar der Furcht heraus, der dem Bewusstsein entspringt, dass Titus, dessen Gnade er den Thron verdankt, ihm überlegen ist:

IV, IV, 9 — — — — And what an if
His sorrows have so overwhelm'd his wits,
Shall we be thus afflicted in his wreaks,
His fits, his frenzy, and his bitterness?

Noch mehr gilt das Gesagte von:

IV, IV, 17 What's this but libelling against the senate
And blazoning our injustice everywhere?

oder auch von:

IV, IV, 21 But if I live, his feigned ecstasies
Shall be no shelter to these outrages.

In seinen Augen haben Vater und Söhne die gleichen Eigenschaften:

IV, IV, 50 Despiteful and intolerable wrongs!
Shall I endure this monstrous villany?
I know from whence this same device proceeds:
May this be borne? — as if his traitorous sons,
That died by law for murder of our brother,
Have by my means been butcher'd wrongfully;
Go, drag the villain hither by the hair:
Nor age, nor honour shall shape privilege:
For this proud mock I'll be thy slaughterman:
Sly frantic wretch, that holp'st to make me great,
In hope thyself should govern Rome and me.

Diese Stelle, so heuchlerisch ihr Ton ist und so wenig sie den wahren Charakter des Titus und der Söhne trifft, offenbart am klarsten die verletzte Eitelkeit Saturnins und seine innerste Meinung über die Androniker; man betrachte in dieser Hinsicht auch folgende Bemerkung, die sich gegen die Söhne allein richtet.

IV, IV, 5 My lords, you know, as know the mightful gods,
However these disturbers of our peace

Buz in the people's ears, there nought hath pass'd,
But even with law, against the wilful sons
Of old Andronicus.

Von offenbarem Hass inspiriert sind die Äusserungen:

I, I, 484 I do remit these young men's heinous faults,

oder die an Titus gerichteten Worte: I, I, 302 „*thy traitorous haugthy sons*“, weiter: I, I, 306 „*that proud bag of thine*“ und schliesslich:

II, III, 281 Two of thy whelps, fell curs of bloody kind.

Ganz in derselben Weise äussert er sich über Marcus: I, I, 202 *proud and ambitious tribune,* — wie dieser doch wohl nur in Bezug auf seinen Familiensinn genannt werden kann, ist er es doch, der das Lob seiner Verwandten am freigebigsten singt. Den gegenteiligen Eindruck von Marcus hat Saturnins Bruder Bassianus und seine Äusserung trifft, obwohl ja auch er nicht unparteiisch genannt werden kann, den Charakter des Marcus ganz und gar:

I, I, 47 Marcus Andronicus, so I do affy
In thy uprightness and integrity.

Saturninus wirft auch Bassianus, als er dessen Verlöbnis mit Lavinia erfährt, kurzer Hand mit den Andronikern zusammen:

I, I, 311 A valiant son in law thou shalt enjoy;
One fit to bandy wit thy lawless sons,
To ruffle in the commonwealth of Rome.

Betrachtet man noch die anderen im Drama vorkommenden Urteile über die Androniker, so mag zunächst Marcus zu Worte kommen:

III, I, 168 Which of your hands hath not defended Rome,
Writing destruction on the enemy's castle?

Sie hält sich ganz in der Art seiner bisherigen Urteile über die Verwandten und ist eine neue Variierung des Lobes ihres Tapferkeit.

Bezeichnender sind schon die Äusserungen des Vaters über seine Söhne, die von ganz allgemein gehaltenen Bemerkungen bis zu mit starker Überzeugung vorgetragener Ansicht sich steigern:

I, I, 151 Rome's readiest champions,

oder:

I, I, 195 And buried one and twenty valiant sons,
Knighted in field, slain manfully in arms,

III, I, 10 und wieder:
For two and twenty sons I never wept,
Because they died in honour's lofty bed,

und schliesslich die vom Glauben an seine Söhne getragene Erklärung:

III, I, 118 No, no they would not do so foul a deed,

hervorgerufen durch die verleumderische Anklage, dass seine Söhne Quintus und Martius den Bassianus ermordet hätten.

Einige der Androniker werden nun noch einzeln charakterisiert, so Mutius, den Titus erschlagen hat und über den er äussert:

I, I, 353 — — — basely slain in brawls.

Übrigens ist er später wieder anderer Ansicht, denn anders kann es wohl nicht erklärt werden, dass er in oben zitierter Stelle im ersten Akte von einundzwanzig toten Söhnen spricht, im dritten aber von zweiundzwanzig, die „in der Ehre erhabnem Bett gestorben". In diesem letzteren Sinne äussern sich auch Marcus und die Androniker über Mutius:

I, I, 375 Suffer thy brother Marcus to inter
His noble nephew here in virtues nest,
That died in honour and Lavinia's cause,

oder einige Verse weiter in einer Bemerkung, die einen tieferen Blick gestattet:

I, I, 382 — — — — young Mutius that was thy joy.

Das Urteil aller Angehörigen aber klingt zusammen in:

I, I, 390 He lives in fame that died in virtue's cause.

Mehr noch als Mutius wird Lucius aus der Schar der Androniker hervorgehoben. Abgesehen davon, dass von ihm, wie das nun einmal für einen Angehörigen seines Geschlechtes gang und gäbe ist, mehrmals als stolz und kriegerisch gesprochen wird, auch auf den Zuruf jenes Goten:

V, I, 9 Brave slip, sprung from the great Andronicus,

kein Gewicht legend, unterlaufen andere Stellen, in denen einige seiner speziellen Charakterzüge gewürdigt werden.

So sind zunächst die wieder ganz in dessen Wesen begründeten Charakterisierungen durch Saturnin aufzufassen:

IV, IV, 73 'Tis he the common people love so much;
Myself hath often over-heard them say,
When I have walked like a private man,
That Lucius' banishment was wrongfully,
And they have wished that Lucius were their emperor.

Ferner:

IV, IV, 79 — — — — the citizens favour Lucius,
And will revolt from me to succour him.

Eine jener feinen Schilderungen intimer Charakterzüge, wie sie schon oben in Bezug auf Titus besprochen wurden, erfährt Lucius durch Aaron:

V, I, 74 Yet for I know thou art religious
And hast a thing within thee called conscience,
With twenty popish tricks and ceremonies,
Which I have seen thee careful to observe.

Durch derartige Schilderungen lernt man die betreffende Person plötzlich von einer ganz anderen Seite kennen, die sie um vieles näher bringt oder doch interessanter macht. Man sieht sie gewissermassen einen Augenblick ausserhalb des hastenden Getriebes des Schicksals, in das sie verwickelt ist, zu Hause, als Mensch wie andere Menschen, die nicht so Grosses dulden und vollbringen müssen und man freut sich sie so zu kennen und bringt ihr all das Interesse entgegen, das man immer für intime Bekannte übrig hat. Lucius und sein junger Sohn gleichen Namens werden in den Worten charakterisiert:

IV, I, 110 Ay, that's my boy! thy father hath full oft
For his ungrateful country done the like,

die Marcus mit Bezug auf des Knaben Vorsatz Lavinia zu rächen äussert. Noch in zwei weiteren Stellen spricht Marcus über den Knaben:

IV, I, 88 — — — — sweet boy, the Roman Hector's hope,

wobei natürlich Lucius als Roms Hector aufzufassen ist, und:

III, II, 88 Alas, the tender boy in passion moved,
Doth weep to see his grandsire's heaviness.

Der Grossvater findet, wenn er über den Enkel spricht die schlichtesten und herzlichsten Worte:

III, II, 50 Peace, tender sapling: thou art made of tears,
And tears will quickly melt thy life away,

Schärfer jedoch als alle diese hebt sich die Gestalt der Lavinia durch die Bemerkungen anderer aus den Andronikern hervor. Auch bei ihr wird die Untersuchung zuerst ihren Freunden Gehör schenken, um alsdann ihre Gegner über sie zu vernehmen. Titus nennt sie im ersten Akt:

I, I, 167 The cordial of mine age to glad my heart!

und fährt fort:

Lavinia, live; outlive thy fathers's days
And fame's eternal date, for virtue's praise.

Mit den Worten „meines Alters Trost und meines Herzens Freude" muss sich der Phantasie des Zuschauers die friedliche Häuslichkeit des Andronikus öffnen, die er Lavinias Wirken und Wesen verdankt. Er ahnt, dass die Tochter dem Vater all das bedeutet, was er ausser Krieg und Kriegesruhm Schätzenswertes kennt. Mit dem Lob ihrer Tugend stimmt der Alte einen Ton an, der, wie die Untersuchung zeigen wird, bei allen ohne Ausnahme wiederklingt. Erst im dritten Akt vernimmt man wieder Titus über seine Tochter und nun drängen sich seine Worte in reicher Fülle. Erleidet sie doch im zweiten Akte die Frevel der beiden Brüder Demetrius und Chiron, die dem Titus Ausbrüche des grenzenlosesten Schmerzes entringen. Wieviel Schmerz und auch wieviel Liebe liegt in den Worten:

III, I, 91 It was my deer: and he that wounded her
Has hurt me more than had he kill'd me dead:

„*It was my deer*" im Doppelsinn des Wortes liegt eine Zärtlichkeit, die bei Titus überrascht. Die gleiche Liebe wohnt in Worten:

III, I, 101 But that which gives my soul the greatest spurn
Is dear Lavinia, dearer than my soul.

Um ihr Unglück zu schildern findet er die poetistischen Bilder:

III, I, 111 When I did name her brothers, then fresh tears
Stood on her cheeks, as doth the honey-dew
Upon a gather'd lily almost wither'd;

oder:

III, II, 12 Thou map of woe, that thus dost talk in signs!
When thy poor heart beats with outrageous beating
Thou canst not strike it thus to make it still;

und weiter:

III, II, 38 I can interpret all her martyr'd signs;
She says she drinks no other drink but tears
Brew'd with her sorrow mesh'd upon her cheeks:
Speechless complainer, I will learn thy thought;
In thy dumb action will I be as perfect
As begging hermits in their holy prayers:
Thou shalt not sigh, nor hold they stumps to heaven,
Nor wink, nor nod, nor kneel, nor make a sign,
But I of these will wrest an alphabet
And by still practice learn to know thy meaning.

Noch eine letzte Bemerkung des Vaters über Lavinia ist zu notieren:

IV, I, 33 But thou art deeper read, and better skill'd,

eine Äusserung, die für die Lavinia des Dramas belanglos, doch wohl kaum entbehrt werden möchte, weil sie wie mit einem geschickten Pinselstrich eine ganz neue Perspektive eröffnet.

Die Äusserungen des Marcus setzen erst nach der Schändung und Verstümmelung ein und zwar ist gleich die erste von einer verschwenderischen Fülle und von lebhaftester Farbe:

II, IV, 16 Speak gentle niece, what stern ungentle hands
Have lopp'd and hew'd and made thy body bare
Of her two branches, those sweet ornaments,
Whose circling shadows kings have sought to sleep in,
And might not gain so great a happiness
As have thy love? Why dost not speak to me?
Alas, a crimson river of warm blood,
Like to a bubbling fountain stirr'd with wind,
Doth rise and fall between thy rosed lips,
Coming and going with thy honey breath.
But sure some Tereus hath deflowered thee,
And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue
Ah, now thou turn'st away thy face for shame!
And notwithstanding all this loss of blood
As from a conduit with three issuing spouts,
Yet do thy cheeks look red as Titan's face
Blushing to be encounter'd with a cloud.

Einige Verse weiter:

II, IV, 38 Fair Philomela, she but lost her tongue,
And in tedious sampler sew'd her mind:
But lovely niece, that mean is cut from thee;
A craftier Tereus, cousin, hast thou met,
And he hath cut those pretty fingers off,
That could have better sew'd than Philomel.
O, had the monster seen those lily hands
Tremble, like aspen-leaves upon a lute,
And make the silken strings delight to kiss them,
He would not then have touch'd them for his life
Or, had he heard the heavenly harmony
Which that sweet tongue hath made,
He would have dropp'd his knife, and fell asleep
As Cerberus at the Thracian poet's feet.

Diese etwas langatmigen Schilderungen, ein tiefer Schmerz findet gewöhnlich weniger Worte, bringen dem Zuschauer erst das Unglück der Lavinia in erschütternder Weise nahe. Sie lassen ihn erst verstehen, welch ein ungeheurer Frevel geschah, indem man gerade ihr dies antat. Es muss sich nun doch wenigstens nachträglich die Überzeugung in ihm festigen, dass er ein Weib der alleredelsten Art und von den vollendetsten Eigenschaften vor sich hat, wie könnten anders Männer wie Titus und Marcus derartige Worte des Schmerzes finden. Auch die weniger geschulte Phantasie sieht nun jene Stunden sonnigsten Familienlebens, dessen Mittelpunkt Lavinia war; jeder sieht ihre Finger die Laute meistern und ihr frohes Lächeln, das den Frieden unter die kriegerische Schar der Androniker trägt; jeder hört die süsse Harmonie ihrer Stimme, die die Sorgen verscheucht und jeder steht im Banne ihrer reinen Weiblichkeit.

Es lässt sich bei diesen wie bei den unten folgenden Stellen die Bemerkung nicht unterdrücken, dass sie in ihrer lyrischen Schönheit erfrischend in einem Drama wirken, das so wenig zartere Elemente aufweist. Man betrachte auch unter diesem Gesichtspunkt folgende Worte des Marcus:

III, I, 82 O, that delightful engine of her thoughts,
That blabb'd them with such pleasing eloquence,
Is torn from forth that pretty hollow cage,
Where, like a sweet melodious bird, it sung,
Sweet varied notes, enchanting every ear!

oder diese:

III, I, 88 O, thus I found her, straying in the park
Seeking to hide herself, as doth the deer
That hath received some unrecuring wound.

Diese Stelle lässt jedenfalls ihre keusche Scham besser empfinden, als das direkte: IV, I, 90 *„that chaste dishonoured dame“*. Ausser den bereits genannten kommt noch die Bemerkung des Marcus in Betracht, als Lavinia Titus küsst:

III, I, 251 Alas, poor heart, that kiss is comfortless
As frozen water to a starved snake.

Je eine Äusserung ihres Gemahls Bassianus und ihres Bruders Lucius erschöpfen die Bemerkungen ihrer Freunde über sie; und zwar enthält die erstere:

I, I, 51 Gracious Lavinia, Rome's rich ornament,

ebensowenig eine besondere charakterisierende Kraft wie die andere:

III, I, 136 Sweet father cease your tears, for, at your grief
See how my wretched sister sobs and weeps.

Die Bemerkungen der gegnerischen Seite sind im Verhältnis sparsam, aber auch sie können, welcherlei subjektive Empfindungen sie auch färben mögen, das Urteil der Freunde nicht Lügen strafen. Demetrius, der sie in den Versen:

II, I, 82 She is a woman, therefore may be woo'd
She is a woman, therefore may be won;

mit jedem beliebigen Weibe identifiziert [1]), um ihr im nächsten Verse wieder eine besondere Stellung einzuräumen:

She is Lavinia, therefore must be loved,

muss zugestehen:

II, III, 124 This minion stood upon her chastity
Upon her nuptial vow, her loyalty.

Auch Chiron sagt cynisch:

II, III, 135 — — that nice-preserved honesty of yours.

Und selbst Aaron, der alles Gute hasst aus Prinzip, anerkennt ihre Reinheit, wenn er sagt:

II, I, 109 — — — — Lucrece was not more chaste
Than this Lavinia,

---

1) Über die sprichwörtliche Bedeutung dieser Stelle vergl. Gregor Sarrazin a. a. O. S. 31.

um sie gleich nachher frivol II, I, 117 *„this dainty doe“* zu nennen. Auch fragt er erstaunt:

II, I, 65 What, is Lavinia become so loose
Or Bassianus so degenerate,

nämlich die Werbung der beiden Brüder zu dulden, und gesteht damit, dass er weder Lavinia für locker noch Bassianus für aus der Art geschlagen hält.

Eine Äusserung der Tamora verrät nur ihren Hass gegen alles, was dem Hause der Androniker entstammt:

II, III, 132 Let not this wesp outlive, us both to sting.

Hiermit ist die Betrachtung der einen Partei des Dramas abgeschlossen; die Untersuchung wendet sich Tamora und ihrem Anhange zu.

Zu Beginn des zweiten Aktes spricht Aaron ihr Geliebter sich in einem längeren Monologe über sie aus:

II I, 1 Now climbeth Tamora Olympus' top,
Safe out of fortune's shot; and sits aloft,
Secure of thunder's crack or lightning flash;
Advanced above pale envy's threatening reach.
As when the golden sun salutes the morn,
And having gilt the ocean with beams,
Gallops the zodiac in his glistering coach,
And overlooks the highest-peering hills.
So Tamora:
Upon her wit doth earthly honour wait,
And virtue stoops and trembles at her frown.
Then, Aaron, arm thy heart, and fit thy thoughts,
To mount aloft with thy imperial mistress,
And mount her pitch, whom thou in triumph long
Hast prisoner held, fetter'd in amorous chains
And faster bound to Aaron's charming eyes
Than is Prometheus tied to Caucasus.
Away with slavish weeds and servile thoughts!
I will be bright and shine in pearl and gold,
To wait upon this new-made empress.
To wait said I? to wanton with this queen,
This goddess, this Semiramis, this nymph,
This siren, that will charm Rome's Saturnin,
And see his shipwreck and his commonweal's.

Die Hauptbedeutung dieses Monologes liegt wohl in dem Umstande, dass er den Zuschauer über das Verhältnis Tamoras zu Aaron aufklärt und ihm damit ermöglicht, sie moralisch einzuschätzen. Aus der allgemeinen Schilderung aber hebt sich die Stelle hervor: „*Upon her wit doth earthly honour wait, And virtue stoops and trembles at her frown*“, die zudem in der späteren Bemerkung des Aaron:

II, III, 120 Come, come, our empress with her sacred wit
To villany and vengeance consecrate,

eine Bestätigung erfährt, und charakterisiert die gänzliche Skrupellosigkeit dieses Weibes. Wie mit demselben Pinselstrich werden ihre begehrenswerte Schönheit und ihre Unersättlichkeit geschildert in den Worten: „*this queen, This goddess, this Semiramis*[1]), *this nymph, This siren*“ die übrigens ähnlich im Munde der Lavinia, wie schon hier bemerkt sein mag, wiederkehren:

II, III, 118 Ay, come, Semiramis, nay barbarous Tamora,
For no name fits thy nature but thy own.

Eine Bestätigung der Grausamkeit oder besser der Rachgier Tamoras gibt der Bericht Aarons, wie sie die Nachricht von seinen an den Andronikern verübten Freveln aufgenommen habe:

V, I, 118 And when I told the empress of this sport,
She swooned almost at my pleasing tale,
And for my tiding gave me twenty kisses;

oder auch die Antwort, die er den beiden Söhnen gibt, als sie den Wunsch äussern, mit tausend römischen Damen wie mit Lavinia verfahren zu können:

IV, II, 44 Here lacks but your mother to say amen,

worauf der Sohn Chiron aus voller Überzeugung antwortet:

And that she would for twenty thousand more.

Vergleicht man mit den Worten Aarons die Saturnins, so ergibt sich sofort, dass Aaron mit dem innersten Wesen Tamoras unendlich viel vertrauter ist, Saturnin dagegen ganz an ihrer äusseren Erscheinung haftet:

---

1) Semiramis, bekannt wegen ihrer unwiderstehlichen Reize und ihrer geschlechtlichen Ausschweifungen. S. bes. Dinon in Aelian V. H. XII.

I, I, 261 A goodly lady, trust me; of the hue
That I would choose, were I to choose anew.

Ihre Schönheit macht also beim ersten Anblick so starken Eindruck auf ihn, dass er sie zum Weibe nehmen möchte. Welcher Art diese Schönheit ist, führt eine andere Bemerkung etwas näher aus:

I, I, 315 And therefore, lovely Tamora, queen of Goths
That like the stately Phoebe 'mongst her nymphs
Doth overshine the gallant'st dames of Rome.

Oben wurde schon ein Urteil Chirons über seine Mutter notiert; über ihre Niederkunft mit dem schwarzen Kinde denkt er folgendermassen:

IV, II, 113 Rome will despise her for this foul escape

und:

IV, II, 115 I blush to think upon this ignomy.

Demetrius bemerkt:

IV, II, 112 By this our mother is for ever shamed.

Es liegt ihnen jedoch fern, den Fehltritt der Mutter als solchen zu verurteilen, sie fürchten einzig und allein das Ruchbarwerden.

Es wurde ebenfalls schon eine Äusserung Lavinias besprochen, an die sich eine Reihe anderer anschliessen:

II, III, 67 'Tis thought you have a goodly gift in horning

und:

II, III, 70 Jove shield your husband from his hounds to-day!
It is pity they should take him for a stag.

Tieferes Empfinden liegt in dem Ausruf:

II, III, 182 No grace, no womanhood? Ah, beastly creature,
The blot and enemy to our general name!

So allerdings muss sie, und muss der Zuschauer einem Weibe gegenüber empfinden, dass sie cynisch lächelnd der verbrecherischen Lust seiner Söhne preisgibt.

Wie harmlos und naiv Titus zunächt von Tamora denkt, beweist folgende Stelle:

I, I, 397 Is she not beholding to the man,
That brought her for this high good turn so far?
Yes, and will nobly him remunerate.

Genau so klingt es, wenn Marcus sagt:

I, I, 392 How comes it that the subtle Queen of Goths
Is of a sudden thus advanced in Rome?

Später hat Titus naturgemäss den richtigen Masstab gefunden:

IV, I, 96 But if you hunt these bear-whelps, then beware
The dam will wake; and if she wind you once,
She's with the lion deeply still in league,
And lulls him whilst she playeth on her back,
And when he sleeps will she do what she list.

Oder:

V, II, 191 — — — that strumpet your unhallow'd dam.

Von Lucius liegen drei Äusserungen über Tamora vor, die zwar den Kern ihres Wesens treffen, neues jedoch nicht verraten:

V, I, 88 O most insatiate and luxurious woman,

ferner:

V, III, 199 Her life was beastlike and devoid of pity,

und:

V, III, 195 — — — that heinous tiger Tamora.

Die beiden Söhne Tamoras, Chiron und Demetrius werden, wie schon oben gesehen, häufig mit der Mutter zusammengenannt, die sie selbst ihre II, III, 191 *„spleenful sons"* nennt. Als die beiden Lavinias wegen in eifersüchtigen Streit geraten, charakterisieren sie sich gegenseitig wie folgt:

II, I, 26 Dem. Chiron, thy years want wit, thy wit wants edge
And manners, to intrude where I am graced.

Chir. Demetrius, thou dost overween in all
And so in this, to bear me down with braves.
'Tis not the difference of a year or two
Makes me less gracious, or thee more fortunate.

Einige Verse weiter:

II, I, 58 Chir. Foul-spoken coward, that thunder'st with thy tongue,
And with thy weapon nothing darest perform.

Demselben Dialog entstammen die merkwürdigen Verse:

II, I, 93 Dem. What hast thou not full often struck a doe,
And borne her cleanly by the keepers nose?

die an Chiron gerichtet sind und diesen Kaisersohn als passionierten Wilddieb erscheinen lassen [1]).

Aaron redet die beiden an:

IV, II, 97 What, what ye sanguine, shallow-hearted boys!
Ye white-limed walls! ye alehouse-painted signs [2])

Sehr bezeichnend für ihre geistige Qualität ist die Seitenbemerkung Aarons über die Brüder, als sie den Sinn des Danaergeschenks des Titus nicht verstehen:

IV, II, 25 Now what a thing it is to be an ass!

In erschöpfender Weise, wenn auch kurz gefasst, spricht er sich in Folgendem über das Paar aus:

V, I, 98 Indeed I was their tutor to instruct them:
That codding spirit had they from their mother,
As sure a card as ever won the set;
That bloody mind I think they learn'd of me
As true a dog as ever fought at head.

Das ist eine jener Stellen durch die eine ganze Zahl Personen zugleich charakterisiert werden; hier Demetrius, Chiron, ihre Mutter und schliesslich Aaron selbst. Von ähnlicher Bedeutung ist es, wenn Titus über das Verbrechen der Brüder in die Klagen und Vorwürfe ausbricht:

V, II, 170 O villains, Chiron and Demetrius!
Here stands the spring whom you have stain'd with mud,
This goodly summer with your winter mix'd.

Diese Charakterisierung der beiden Brüder ist organisch mit einer solchen ihres Opfers verbunden. Titus kann im übrigen kaum Worte finden seiner Verachtung für die Brüder Ausdruck zu verleihen; „*villains*“ ist seine gewöhnliche Anrede, V, II, 178 „*inhuman traitors*“ nennt er sie und V, II, 143 „*a pair of cursed hellhounds*“ Marcus betitelt sie:

---

1) Es braucht wohl nur darauf hingewiesen zu werden, welche Perspektiven diese Stelle in Bezug auf die Persönlichkeit des Dichters eröffnet. Man vergl. auch Sarrazin: a. a. O. S. 53.

2) „Weissgetünchte Wände“ nennt der auf seine schwarze Farbe stolze Aaron die weissen Söhne der Tamora. „Die bunten Wirtschaftsschilder“ gebraucht Shakespeare auch sonst zu verächtlichen Vergleichungen. Vgl. N. Delius, Shakespeares Werke, 3. Aufl. Elberfeld 1872.

IV, I, 79 — — — — the lustful sons of Tamora,
Performers of this heinous bloody deed.

Auch Lucius spricht von ihnen ganz in derselben Weise und sagt zu Aaron:

V, I, 97 O barbarous beastly villains, like thyself.

Und selbst der junge Lucius, der die Geschenke überbringt, macht die Seitenbemerkung:

IV, II, 8 That you are decipher'd, that's the news,
For villains mark'd with rape.

Ferner bezeichnet er sie als IV, I, 110 *„these bad bondmen to the yoke of Rome“*.

Saturnin wird nur einmal von einem seiner Anhänger, von Aaron, und zwar in wenig schmeichelhafter Weise erwähnt. Aaron macht auf die Äusserung des Demetrius:

II, I, 88 Though Bassianus be the emperor's brother,
Better than he have worn Vulcan's badge,

die Seitenbemerkung:

Ay, and as good as Saturninus may.

Titus redet ihn wenig verständnisvoll an:

I, I, 225 Lord Saturnine; whose virtues will, I hope,
Reflect on Rome as Titian's rays on earth,
And ripen justice in this commonweal.

Das klingt wie ein Hohn auf alles, was Saturnin als Kaiser wirklich tut. Lucius weist ihm einmal in kalten Worten den richtigen Platz an:

V, III, 18 What boots it thee to call thyself a sun.

Für den Charakter des anderen Liebhabers der Tamora, Aarons, der von befreundeter Seite nur einmal in der Anrede IV, II, 77 *„hellish dog“* näher bezeichnet wird, hat Titus anfangs nicht viel mehr Verständnis:

III, I, 157 — — — — O gentle Aaron!
Did ever raven sing so like a lark,
That gives sweet tidings to the sun's uprise.

Er vergleicht ihn allerdings mit einem Raben und verrät dadurch eine gewisse Antipathie gegen ihn. Später aber weiss er, was er von ihm zu halten hat. Er äussert zu Tamora:

V, II, 85 Well are you fitted, had you but a Moor;
Could not all hell afford you such a devil?

Marcus sagt in gleicher Tonart:

III, II, 66 — — — — it was a black ill-favour'd fly
Like to the empress' Moor; therefore I kill'd him,

oder an anderer Stelle:

V, III, 121 — — — — an irreligious Moor
Chief architekt and plotter of these woes,

Worte, die beachtenswert sind nicht allein wegen der Betonung der Rassenverschiedenheit Aarons, die in vielen Äusserungen der Androniker als ein Fehler erscheint, für den Aaron verantwortlich zu machen sei, sondern auch wegen der Hervorhebung der Irreligiösität, die auch in den folgenden Worten des Marcus wiederkehrt:

V, III, 143 And hither hale that misbelieving Moor,
To be adjudged some direful slaughtering death,
As punishment for his most wicked life.

Sein Unglaube wird Aaron nicht weniger zum Vorwurf gemacht als seine Verbrechen oder, vielleicht mag dieser Sinn untergeschoben werden, als Motiv der Verbrechen aufgefasst. Es offenbart sich darin ein Glaubenseifer, der um so naiver wirkt, als er auf Menschen übertragen ist, die zu Jupiter, Apollo und Diana beten. Ganz im Stil der Vorigen äussert sich Lavinia über Aaron:

II, III, 83 — — — — her raven-colour'd love- — — — —

Ähnlich Bassianus:

II, III, 72 — — — — your swarth Cimerian,
Doth make your honour of his body's hue,
Spotted, detested, and abominable.

Auch Lucius kann Aaron sein Mohrentum nicht oft genug vorwerfen:

V, III, 4 — — — — this barbarous Moor,
This ravenous tiger, accursed devil!

oder:

V, III, 14 Away, inhuman dog! unhallow'd slave!

ferner:

V, III, 201 See justice done on Aaron, that damm'd Moor,
By whom our heavy haps had their beginning.

Nun ist es in der Tat nicht richtig, wenn hier Lucius und früher Marcus und ausserdem Ämilius:

V, III, 177 Give sentence on this execrable wretch,
That hath been breeder of these dire events,

Aaron als erste und alleinige Ursache und Triebfeder des ganzen Unheils darstellen. Es erübrigt noch zwei weitere Äusserungen des Lucius über Aaron wiederzugeben:

V, I, 145 Bring down the devil; for he must not die
So sweet a death as hanging presently

und:

V, I, 40 — — — — this is the incarnate devil
That robb'd Andronicus of his good hand;
This is the pearl that pleased your empress' eye
And here's the base fruit of his burning lust.
Say wall-eyed slave, whither wouldst thou convey
This growing image of thy fiend-like face?

Diese Bemerkung wurde an letzter Stelle gebracht, weil sie ausser über Aaron auch über sein und der Tamora Kind sich ausspricht, von dem die Amme sagt:

IV, II, 60 Our empress' shame and stately Rome's disgrace.

ferner:

IV, II, 66 A joyless, dismal, black, and sorrowful issue.
Here is the babe, as loathsome as a toad
Amongst the fairest breeders of our clime,
The empress sends it thee, thy stamp, thy seal,
And bids thee christen it with thy dagger's point.

Sie charakterisiert so das Kind, und, indem sie es Aarons Abdruck und Siegel nennt, auch diesen und schliesslich noch Tamora durch Übermittlung ihres Befehls das Kind zu töten. Aaron selbst fühlt das verletzende des Vergleichs und erwidert:

IV, II, 71 Zounds, ye whore! is black so base a hue?
Sweet blowse, you are a beauteous blossom sure.

Als er sie erdolcht, sagt er in grimmigem Humor:

IV, II, 146 Weke, weke! so cries a pig prepared to the spit

und:

IV, II, 150 A long tongued babbling gossip.

Von ganz besonderem Interesse sind die Worte Aarons über sein Kind. Es liegt in ihnen ein Vaterstolz, eine zwar rauhe Zärtlichkeit und eine Liebe, die man bei Aaron nicht erwartet hätte:

IV, II, 92 — — — — this my first born son and heir!

Gegen Demetrius verteidigt er es mit den Worten:

IV, II, 107 — — — — this myself,
The vigour and the picture of my youth:
This before all the world do I prefer;
This maugre all the world will I keep safe.

Man beachte die Fülle väterlichen Stolzes und väterlicher Liebe in:

IV, II, 119 Here's a young lad framed of another leer:
Look, how the black slave smiles upon the father,
As who would say „Old lad, I am thine own“
He is your brother, lords, sensibly fed
Of that self-blood that first gave live to you,
And from that womb where you imprison'd were
He is enfranchised and come to light:
Nay, he is your brother by the surer side,
Although my seal be stamped in his face.

Ebenso:

IV, II, 175 Come on, you thick-lipp'd slave, I'll bear you hence
For it is you that puts us to our shifts:
I'll make you feed on berries and on roots,
And feed on curds and whey, and suck the goat,
And cabin in a cave and bring you up
To be a warrior and command a camp.

Von gleicher Art sind die Worte, die der Gote, der Aaron gefangen nimmt, diesen zu dem Kinde sprechen hört:

V, I, 27 Peace, tawny slave, half me and half thy dam!
Did not thy hue bewray whose brat thou art,
Had nature lent thee but thy mother's look,
Villain, thou mighst have been an emperor:
But where the bull and cow are both milk-white
They never do beget a coal-black calf.
Peace, villain, peace!

Es erübrigt noch die Erwähnung einer Äusserung des Titus, um die Zusammenstellung des hier in Betracht kommenden Materials abzuschliessen. Es ist dies die Stelle, in der Titus sich in seinem Schmerze über die Verurteilung seiner Söhne über die Tribunen, die er vergebens um Hülfe gebeten hat, folgendermassen ergeht:

III, I, 32 — — — — if they did hear,
They would not mark me, or if they did mark

They would not pity me, yet plead I must;
And bootless unto them — — — —
Therefore I tell my sorrows to the stones;
Who, though they cannot answer my distress,
Yet in some sort they are better than the tribunes,
For that they will not intercept my tale:
When I do weep, they humbly at my feet
Receive my tears and seem to weep with me;
And were they but attired in grave weeds,
Rome could afford no tribune like to these.
A stone is soft as wax, tribunes more hard than stones;
A stone is silent and offendeth not,
And tribunes with their tongues doom men to death.

---

## Titus Andronicus.

### II.

Shakespeare zeigt sich in seinem Drama Titus Andronicus als fast auf dem höchsten künstlerischen Standpunkte seiner Vorgänger angekommen, besonders wenn man diesen, wie er es damals selbst wohl tat, hauptsächlich durch Marlowe vertreten sehen will. Fast angekommen, — denn was er bei Marlowe am meisten bewunderte, war die wilde und mit grausigen Szenen gesättigte Handlung. An Handlung, die von Blut trieft, kann er sich in Titus Andronicus nicht genug tun. Vielleicht hat er diesen Stoff aufgegriffen und ihn derart gestaltet, weil die Konkurrenz der anderen Theater ihn dazu zwang, jedenfalls hat er ein Drama geschaffen, in dem von der weisen Mässigung, die er später dem Schauspieler anempfiehlt, nichts zu spüren ist; ganz und gar ist es nach dem oben zitierten Rezept angefertigt, denn

> Wird vieles vor den Augen abgesponnen,
> So dass die Menge staunend gaffen kann,
> Da habt ihr in der Breite gleich gewonnen,
> Ihr seid ein vielgeliebter Mann.

Bei dem schon hervorgehobenen, engen Zusammenhang zwischen Handlung und Charakteristik ist es daher ganz natürlich, dass er in diesem Drama nur hin und wieder versucht, die Personen zu Individualitäten zu gestalten.

So geht z. B. der Charakter des Titus nur wenig von dem allgemeinen Typus des harten Kriegers in den individuellen des leidbestürmten und opferstarken Ahnherrn einer aufblühenden und in der Blüte halbgeknickten Familie über.

Er ist ein tapferer und fähiger Feldherr von edler Gesinnung, dabei von aufbrausendem Temperament, und einer Rauheit, die fast an Wildheit streift, wie er in seinen Affekten — um der Held eines solchen Dramas zu sein, war das eine

unumgängliche Bedingung — überhaupt ganz masslos ist. Daher erklärt sich psychologisch der Wahnsinn, der sich seiner bemächtigt dahin, dass sein Geist, der auf die kleinsten Reize in der masslosesten Weise reagiert, bei wirklich ungeheurer Anspannung versagt, wie eine Feder, die zu sehr angespannt wird, zerbricht und auseinanderschnellt. In ihrer Innigkeit kontrastiert bis zu einem gewissen Grade seine aufopfernde Familienliebe mit seiner sonstigen Natur.

Von allen diesen Zügen bleibt nur die Schilderung seiner kriegerischen Fähigkeiten ganz der Reflex-Charakteristik überlassen, weil sich im Drama keine Gelegenheit bietet, direkt mit ihnen bekannt zu machen. Ausserdem ist sein Wahnsinn in ganz hervorragendem Masse Gegenstand dieser indirekten Charakteristik. Für seine übrigen Eigenschaften aber bedeutet sie nur ein abrundendes und verstärkendes Element.

Die Söhne des Titus werden meist mit diesem identifiziert. Ihr Stolz und kriegerischer Sinn lassen sie den Feinden als unbändig und aufrührerisch erscheinen, und deren zum Teil absichtlich entstelltes Urteil bewegt sich fast ausschliesslich in dieser Richtung. Im übrigen fördert die gesamte Charakterisierung nur äusserst schwach unterschiedene Charaktere zu Tage.

Aus der grossen Schar der Lebenden und Toten hebt sich Mutius einigermassen hervor, indem er von besonderer Liebe zu seiner Schwester beseelt erscheint und als des Vaters Freude bezeichnet wird. Die Geschwisterliebe beweist er in seinem Handeln, dass er besonders des Vaters Liebling gewesen sei, ist nicht überzeugend dargetan.

Als selbständige Individualität wird nur Lucius geschildert. Auch er ist natürlich ein tapferer Krieger und mehr noch, er hat das Feldherrntalent seines Vaters geerbt und scheint ausserdem diplomatisch veranlagt zu sein. Er ist von tiefer Religiösität und wird vom Volke abgöttisch verehrt.

Durch die indirekte Charakterisierung werden jedoch nur die beiden letzteren Züge, wenn man von dem konventionellen Lobe seiner Tapferkeit absieht, gezeichnet, diese aber auch ausschliesslich.

Es ergibt sich also sein vollständiges Charakterbild, noch weniger wie das des Titus, aus einem Mittel allein.

Verhältnismässig eingehend beschäftigen sich die Mithandelnden mit des Lucius jungem Sohne gleichen Namens, der schon ganz von andronicischem Familiensinn durchdrungen ist, ein mutiger und unternehmender Geist. Auch seine äussere Erscheinung wird in etwa skizziert, indem er als zarter Knabe gekennzeichnet wird. Bei ihm hält die Schilderung durch Mithandelnde seinem Tun und Reden das Gleichgewicht; sein jugendlicher Mut und seine Familienliebe kommen jedoch nur aus der direkten Schilderung zu überzeugendem Bewusstsein.

Marcus, der ganz im Dienste der Familie aufgeht, wird als uneigennützige und gerade Natur geschildert und es wird damit der Eindruck wiedergegeben, den jeder aus seinem Reden und Handeln gewinnen muss. Auch ein gewisser Ehrgeiz, dessen ihn die Feinde beschuldigen, ist ihm der Handlung gemäss nicht abzusprechen, da er sich doch in erster Linie bemühte, seinem Bruder den Thron zu verschaffen; aber dieser Ehrgeiz wächst nicht auf dem Mutterboden persönlicher Triebe, sondern aus der Liebe zu seiner Familie.

Bassianus, der wenig hervortritt, wird in einer einzigen Bemerkung kurzerhand mit den Andronicern identifiziert; für seinen Charakter ist die Äusserung belanglos.

Die meisten Keime zur Entwicklung einer Individualität machen sich bei Lavinia bemerkbar. Sie ist der Typus eines edlen und feingebildeten Weibes, wie er wohl schon damals Shakespeare als Ideal vorschweben mochte: von duftig reiner Jungfräulichkeit, von einer wunderbaren, beruhigenden und ausgleichenden Weiblichkeit, die die Sonne in das Heim der Andronicer trägt. Sie ist über den Durchschnitt hinaus gebildet und musikalisch begabt. Ihre Liebe zu Bassianus ist von ruhiger, sanfter Wärme und doch von unbesieglicher Kraft.

Es ist äusserst wenig, was die direkte Charakteristik zu diesem Bilde liefert: nur ihre Liebe zu Bassianus. Die feine Ausmalung all der schon geschilderten Züge geschieht ausschliesslich durch andere. Die rasch fortschreitende Handlung erlaubt eben nicht, sie im Kreise der Familie in friedlicher Abendstunde zu zeigen. Auch das an ihr verübte Verbrechen, das ja an sich nicht darzustellen ist, und ihr dadurch hervorgerufener Zustand sind Gegenstand einer ganzen Reihe von Bemerkungen Dritter. Es ist gewiss, dass ihr Bild kaum

unbestimmter würde, wenn es ganz aus den Partikeln der Reflex-Charakteristik zusammengesetzt würde.

Während man sich Lavinia als ein Weib von knospenhafter Schönheit vorstellt, ist Tamora von junonischer Gestalt und Schönheit. Lasterhafte Sinnlichkeit, unlöschbarer Hass, wilde Grausamkeit und listige Berechnung sind die hervorstechendsten Züge ihres Charakters. Sie bebt vor keinem Mittel zurück, um ihre ehrgeizigen und rachsüchtigen Pläne zu verwirklichen; weibliche Sanftmut und Milde sind ihr fremd. Bei ihr ist die Reflex-Charakteristik lediglich, wenn auch unter Aufwendung eines ziemlich umfangreichen Apparates, Hülfs- und Verstärkungmittel.

Von gleichen Instinkten scheinen die Söhne beherrscht: jedes Laster ist ihr Sport. Sie werden häufig ähnlich mit der Mutter identifiziert, wie die Söhne des Titus mit diesem. Sie werden ferner, und das unterscheidet sie von der Mutter, als geistig beschränkt dargestellt. An ihrer Schilderung haben direkte und Reflex-Charakteristik gleichen Anteil; nur ihre Vorliebe für den Wilddiebstahl bleibt, wie leicht erklärlich, der Schilderung der Mithandelnden überlassen.

Deutliche Züge für den Charakter Saturnins sind in den Äusserungen anderer kaum zu erkennen.

Das männliche Gegenstück zu Tamora ist Aaron, ein Scheusal von Selbstsucht, Grausamkeit und Wollust. Die direkte Charakteristik liefert die wichtigsten Züge zu seinem Charakter; denn so ausführlich auch die Bemerkungen über ihn sein mögen, sie bleiben fast ausnahmslos an der Oberfläche haften, indem sie besonders seine Irreligiösität und sein Mohrentum hervorheben und ihm vorwerfen. Auf jeden Fall müssen derartige Äusserungen als Motivierungen von Aarons Charakter beweisen, dass dieser von den Mithandelnden nicht klar erfasst wurde, oder richtiger, dass der Dichter es nicht vermochte, das Äusserliche und Zufällige von dem Innerlichen und Persönlichen Aarons zu trennen, dass ihm, mit einem Worte, der Rassenunterschied ein ungelöstes Problem war.

Eine durchaus eingehende Beschreibung durch Mithandelnde erfährt das Kind Aarons und zwar naturgemäss dessen äussere Erscheinung, die ausschliesslich auf diesem Wege zur Kenntnis des Zuschauers gebracht wird.

In einigen kurzen Zügen, ebenfalls nur auf diese Weise, wird die Amme geschildert.

Das Wesen der Tribunen wird gleichfalls nur mit diesem Mittel charakterisiert.

Es ergibt sich also das Gesamtresultat, dass die Reflex-Charakteristik für die Entwicklung der Charaktere der weitaus meisten Personen des Dramas in der Tat nur ein sekundäres oder Hülfs-Mittel ist. Allerdings werden die einzelnen Gestalten sehr ungleichmässig in den Brennpunkt dieser Charakteristik gerückt. Ausschliesslich durch sie geschildert werden: das Kind Aarons, die Tribunen und die Amme, wenn man von dem charakterisierenden Element, das in der Beurteilung des Kindes durch die letztere liegt, absieht. In ganz besonderem Masse indirekt gezeichnet ist Lavinia, sodann Titus, weniger stark sind es die übrigen Hauptpersonen; sodann spärlicher und zuweilen auf eine gelegentliche Bemerkung beschränkt die Nebenpersonen. Es lässt sich also im grossen und ganzen feststellen, dass die Personen im Verhältnis ihrer Bedeutung für das Drama Gegenstand der Reflex-Charakteristik sind.

Dieses Verhältnis verschiebt sich aber zu gunsten des Kindes, der Tribunen und der Amme. Die Gründe dafür in betreff des Kindes sollen später untersucht werden. Die Tribunen und die Amme sind die ersten Beispiele jener Gepflogenheit Shakespeares auch den unbedeutendsten Personen, die nur für einen Augenblick auftreten, oder auch nur erwähnt werden, in eben dem Moment des Auftretens oder der Erwähnung durch das hier besprochene Mittel einige charakteristische Züge zu verleihen.

Dass über Lavinia und Titus die grösste Anzahl von Bemerkungen vorliegt, ist nicht allein dem Umstand zu verdanken, dass sie so bedeutende Personen des Dramas sind, sondern erklärt sich aus der im Laufe der Handlung eintretenden „Bühnenunmündigkeit“ der beiden; d. h. beide, Lavinia durch die Verstümmelung, Titus durch seinen Wahnsinn, sind nicht mehr im stande sich selbst unzweideutig verständlich zu machen. Diese Erkenntnis kommt auch für das Kind, wenn auch nicht als Hauptgrund für die relativ vielen Bemerkungen, deren Gegenstand es ist, in Betracht.

Auch dass gerade bei Lavinia äussere Eigenschaften stark betont werden, hat seine guten Gründe. Wird an ihre

Schönheit erinnert, so empfindet der Zuschauer doppelt die Schwere des Verbrechens, das diese Schönheit schändete. Ausserdem ist zu bedenken, dass das Publikum der Verstümmelung weder beiwohnt, noch dass diese, als Lavinia wieder erscheint, mehr als angedeutet werden kann, etwa nur so, wie es Eleonore Duse in ähnlichem Falle in einem neueren Drama tat[1]), indem sie die Hände in den langen, faltigen Ärmeln ihres Gewandes verbarg. Das Publikum Shakespeares aber war, wie man weiss, an sinnlichere Merkmale gewöhnt. Da diese hier nicht gegeben werden können, müssen die Schilderungen des Marcus sie in ähnlicher Weise ersetzen, wie es z. B. Kalidasa in seiner Sakuntala[2]) tut, um bei dem Zuschauer den Eindruck eines in rasendem Lauf dahineilenden Wagens zu erzielen: Da erzählen die Insassen, die ruhig am Flecke bleiben, von ihren Eindrücken während der Fahrt und und geberden sich, als zöge eine ganze Gegend rasch an ihnen vorüber, und die Phantasie des Zuschauers vom Dichter gemeistert glaubt ihnen.

Auch bei den übrigen Personen, deren äussere Erscheinung behandelt wird, — es braucht wohl kaum betont zu werden, dass äussere Eigenschaften in allen Fällen und völlig überzeugend am besten durch die Reflex-Charakteristik gezeichnet werden können — sind verwandte Überlegungen massgebend:

Die Überzeugung von der eigenartigen Schönheit der Tamora kann dem Publikum, das den mannigfaltigsten Geschmacksrichtungen huldigt, nur beigebracht werden, indem die Wirkung dieser Schönheit auf die Personen im Drama gezeigt wird. Die äussere Hässlichkeit Aarons muss mit dazu dienen, Abscheu vor ihm zu erwecken; die Zartheit des jungen Lucius soll in einen interessanten Kontrast treten zu seiner männlichen Seele, und die Amme soll in ihrer äusseren Erscheinung als komische Figur wirken. In dieser ihr reservierten Schilderung, oder besser Bestätigung, äusserer Eigenschaften liegt eine besondere Stärke der Reflex-Charakteristik, indem sie es einmal dem Dichter ermöglicht, das Publikum mit den Augen der Personen des Dramas sehen zu lassen und demgemäss sich sein Urteil

---

1) La Gioconda von Gabriele d'Annunzio.

2) Kalidasas Sakuntala übersetzt von Ernst Meier. Leipzig, Bibliographisches Institut.

zu bilden, und ein andermal leicht eine Figur des Dramas zur komischen Person zu gestalten, indem er die Mithandelnden mit besonderem Nachdruck auf gewissen Eigentümlichkeiten in der äusseren Erscheinung verweilen lässt, die dadurch zur Karrikatur werden.

Überblicken wir das bisher Gesagte, so können wir in gedrängter Zusammenfassung sagen: Im allgemeinen sind die Personen des Dramas ihrer Bedeutung entsprechend der Reflex-Charakteristik unterworfen. Es werden jedoch meist nur solche Eigenschaften von ihr gezeichnet, für deren Ausmalung die direkte Charakteristik keine Gelegenheit bietet. Äussere Eigenschaften werden stets zu besonderen Zwecken hervorgehoben. Bei ganz nebensächlichen Personen kann die Reflex-Charakteristik zur Charakteristik überhaupt werden.

Wie zweifellos schon erkannt wurde, trifft die Reflex-Charakteristik häufig nicht nur eine, sondern mehrere Personen, ja ganze Personengruppen gleichzeitig, wodurch sie naturgemäss meist an Kraft verliert. Es sei an Titus und seine Söhne, an Tamora und ihre Söhne erinnert. Gerade bei diesen letzteren tritt das Unzulängliche eines solchen summarischen Verfahrens scharf zu Tage, weil sie, obwohl wesentliche Personen des Dramas, dabei kaum zu unterscheiden sind. Zwar erfährt das Publikum nicht nur ihre Namen, sondern auch, dass Demetrius um ein oder zwei Jahre jünger ist als Chirôn, sonst aber fallen die Charaktere und Handlungen der beiden, wie auch die Bemerkungen über sie gar nicht auseinander. Gerade deshalb wird nun zwar auch das geringste Unterscheidende zwischen ihnen vom Publikum dankbar akzeptiert werden; es wird sich sogar freuen, bei jedem Auftreten sagen zu können: Ah, das ist der Jüngere! oder: So! der Ältere! aber offenbar befriedigen derartige kleine Unterschiede nicht.

Es liegt auf jeden Fall bei der gleichzeitigen Charakterisierung mehrerer durch einen Mithandelnden die Gefahr nahe, Personengruppen an die Stelle von Einzelindividuen zu setzen, der auch Shakespeare in diesem Drama nicht entgangen ist, um so weniger als dies Mittel geradezu dazu verlockt, mehrere Personen mit einem Strich abzutun.

Noch tieferen Einblick in die so weitverzweigte Charakteristik gewähren die folgenden Überlegungen:

Zunächst haben wir uns mit der „doppelten Charakterisierung“ zu befassen; ich nenne jene Praxis so, durch die eine Person geschildert wird, um eine andere hervorzuheben. Als einfaches Beispiel in dieser Hinsicht kann die gleich zu Anfang besprochene Lobrede des Marcus auf Titus dienen. In ihr werden die Goten, um das Verdienst des Titus in hellerem Lichte erscheinen zu lassen, als überaus kriegstüchtiges Volk gepriesen, das in jeder Beziehung ein ebenbürtiger Gegner sei. Hier ist die Charakterisierung der Goten, so wahr sie an sich auch sein mag, nur ein Beitrag zur Charakteristik des Titus. Eine derartige Praxis muss ihrer vornehmen, zurückhaltenden Form wegen, die den Zuschauer auffordert selbst seine Schlüsse zu ziehen, als besonders kunstvoll angesehen werden.

Einen künstlerischen Höhepunkt bedeuten jene Stellen, die unter den in der Einleitung festgelegten Begriff der harmonischen Charakterisierung fallen, d. h. jene Bemerkungen, die für Subjekt wie Objekt gleich wertvoll sind.

Als Beispiel verweise ich auf die Worte, die Aaron über sein Kind äussert, und erläutere damit zugleich, warum diesem seitens der Reflex-Charakteristik eine derartige überraschende Sorgfalt zugewandt wird.

Eine solche Fülle von Worten über ein Kind, dessen Rolle naturgemäss nur unbedeutend ist — es ist die indirekte Veranlassung, dass Aaron seine Frevel bekennt — kann der Dichter nur verwandt haben, um Aaron selbst als Mensch und Vater, wie andere Menschen zu schildern. Unter diesem Hinblick bedeuten die Worte, die Aaron über sein Kind äussert, für seinen eignen Charakter eine versöhnende Abrundung, die man nicht hoch genug einschätzen kann. Die rauhe und doch tiefe Zärtlichkeit, der Vaterstolz, die sich in ihnen aussprechen, bilden die einzigen lichten Punkte in dem schwarz in schwarz gemalten Bilde Aarons.

Wenn sich diesem Beispiel auch noch eine Reihe minder bedeutender an die Seite stellen lassen, so findet dennoch der Otto Ludwigsche Satz, die Bemerkungen der Mithandelnden geschähen i m m e r von deren persönlichem Gesichtspunkte aus, ständen i m m e r in Einklang mit der eignen Art, nicht entfernt seine Bestätigung. Nicht einmal die Tatsache, dass das Subjekt nichts sage, was g e g e n seine Eigenart verstosse, lässt

sich, wie unten gezeigt werden soll, in diesem Drama konstatieren. Es liegt ja auf der Hand, dass in den Bemerkungen der Personen übereinander von vornherein eine Verschiedenheit liegen muss, je nachdem eine befreundete oder eine feindliche Person beurteilt wird. So erscheinen Saturnin von seinem Standpunkte aus, da er die Handlungsweise des Titus, der ihm den Thron überliess, nicht begreifen kann, die Andronicer als ganz besonders arglistige Ränkespinner; so sieht Tamora, deren Sohn durch Titus geopfert wurde, nur die unerbittlichsten und grausamsten Feinde in ihnen. Diese beiden sind es denn auch, die in ihrem Hass wissentlich falsche Anschuldigungen gegen die Andronicer erheben, Anschuldigungen, die jedoch — und das ist sehr wesentlich — den Zuschauer, dem der Dichter Gelegenheit gibt, die Sprechenden zu durchschauen, nicht verwirren können.

Von besonderer Wichtigkeit ist es, sich bei dieser Gelegenheit darüber klar zu werden, dass derartige falsche Anklagen und Äusserungen die Sympathie des Zuschauers dem unschuldig Verfolgten zuwenden und seine Antipathie gegen den Verleumder wachrufen; hier wächst sich die Reflex-Charakteristik zu einem unschätzbaren Mittel der im Drama so wertvollen „Stimmungsverteilung“ aus.

Das Eine muss hierbei allerdings notwendig als Forderung aufgestellt werden, dass der Zuschauer im stande sei Äusserungen extremster Färbung auf den realen Tatbestand zurückzuführen. Shakespeare genügt im vorliegenden Drama dieser Forderung durchaus.

Nicht so streng hält er, wie schon bemerkt, den Grundsatz fest, dass eine jede Person des Dramas wenigstens nicht gegen ihre Eigenart urteile.

So mutet in der ersten Begegnung zwischen Titus und Lavinia die Tatsache, dass sie, des Alten „Trost und Freude“, ihn nur als sieghaften Helden zu begrüssen weiss, als sehr wenig geschickt und in ihrem Charakter liegend an. Gerade bei ihr hätte der Dichter die abgeschmackte Betonung des Sieghaften vermeiden müssen und durch ihre Worte zumal am Anfang des Dramas mildere Züge in des Vaters Charakterbild bringen können. Auch in ihrem Zwiegespräch mit Tamora in der dritten Szene des zweiten Aktes spricht sie sehr wenig ihrem Wesen angemessen über die Hahnreischaft Saturnins

und Tamoras Liebesaffaire, die sie zudem, nachdem sie Aaron und Tamora allein getroffen, allenfalls ahnen, aber eigentlich nicht in dieser bestimmten und verallgemeinernden Form „*'tis thought*" aussprechen konnte.

Es kann ja immerhin erklärt werden, dass erst der Feind die Grösse seines Widersachers zu schätzen wüsste, aber das begeisterungsvolle „*the great Andronicus*" des gotischen Kriegers entspricht kaum dem, was man von diesen Erzfeinden des Titus erwarten kann.

Nichts Auffälliges ist dagegen darin zu sehen, dass die Personen hier und da im Drama ihre Ansicht ändern, nur muss diese Änderung verständlich sein. So glaubt Titus in Saturnin zunächst einen fähigen und gerechten Herrscher zu erkennen, so sieht er in Tamora die gänzlich ungefährliche Gefangene, bis ihn die Erfahrung eines besseren belehrt. Ähnlich ergeht es Marcus. Es handelt sich in diesen und ähnlichen Fällen nur um eine Entwicklung des Urteils, die in der Entwicklung des Dramas begründet ist; man kann daher nicht von einer Inkonsequenz der Urteilenden reden, sondern muss sagen, dass sie vor wie nach nach ihrer innersten subjektiven Überzeugung, nach ihren individuellen Gesichtspunkten, die allerdings der Änderung unterworfen sind, urteilen.

Eine weitere Inkonsequenz scheint mir nur in IV, I, 128 vorzuliegen, wo Marcus in Betreff Titus' bemerkt, dieser wolle keine Rache nehmen. Marcus muss nach allem vorhergehenden und bei seiner Kenntnis des Bruders gewiss vom Gegenteil überzeugt sein. Der Dichter hat offenbar durch diese Äusserung dem schlichten und harmlosen Charakter des Marcus einen recht naiven Zug verleihen wollen. Das ist, so weit ich gesehen habe, der einzige Fall, wo der Zweck der Reflex-Charakteristik umgekehrt ist und eine Charakterisierung des Subjekts anstatt des Objekts in erster Linie erstrebt ist.

Unsere Untersuchung fasste bisher das in Rede stehende Charakterisierungsmittel lediglich als Selbstzweck auf; es wird sich nun im Fortgang der Untersuchung ergeben, dass es häufig neben diesen Selbstzwecken oder auch überhaupt anderen technischen Zwecken dienen kann. (Eine rein technische Funktion, die der Stimmungsverteilung, hat sich ja schon oben ergeben.)

Die scheinbar nur rhetorische Äusserung Saturnins „*Queen*

*of Goths*" (I, I, 315) muss bei näherem Zusehen als durchaus beabsichtigt erkannt werden: Wenn der Zuschauer auch schon weiss, dass Tamora die gefangene Königin der Goten ist, im Augenblicke, wo Saturnin sie zum Weibe nimmt, ist es gut daran zu erinnern, dass sie ihm ebenbürtig ist. Auch eine ganze Reihe von Äusserungen, die sich mit dem Ruhme und der Tapferkeit der Andronicer und besonders des Titus beschäftigen, sind als mehr denn rein rednerische Dekoration aufzufassen; sie reizen nämlich überall dort, wo sie in Gegenwart Saturnins fallen, dessen krankhaften Stolz und kränken sein Selbstbewusstsein. Sie fördern damit nicht zuletzt den Ausbruch seines Hasses gegen die Andronicer und erfüllen somit eine wichtigere Funktion, als es im ersten Augenblick erscheint. Ein ähnliches Verhältnis wurde ja schon bezüglich der zahlreichen Äusserungen über Lavinia im zweiten Akte festgestellt: Je vollendeter Lavinia dem Zuschauer erscheint, desto tiefer muss er das Verbrechen, das an ihr begangen wurde, empfinden. Allerdings fragt es sich sehr, ob diese nachträgliche Schilderung, die vielleicht geschickter in der Exposition hätte geschehen können, gutzuheissen ist. Jedenfalls kann sie an der Stelle, wo sie steht, eine lebhafte Kontrastwirkung für sich geltend machen. Die Stelle IV, IV, 79 lässt nicht nur durchblicken, dass Lucius der bedeutendste der jungen Androniker ist, die Erkenntnis seines gewinnenden Wesens lässt auch den sonst gar nicht vorbereiteten Erfolg bei den Goten wahrscheinlicher werden, hauptsächlich aber wird seine spätere Erhebung zum Kaiser vorbereitet. Auch die vielen fast gleichlautenden Bemerkungen über Aaron, über Tamora, Demetrius und Chiron verfolgen den Nebenzweck, den Zuschauer keinen Augenblick die Verworfenheit dieser Personen vergessen zu lassen und ihn damit vor einem Übermass von Schrecken bei ihrem Ende zu bewahren. Der Vorbereitung dieses Endes dienen eine Anzahl von Äusserungen des Titus, Marcus und Lucius, die immer wieder an die Schandtaten der Gegner erinnern; so besonders die Stellen: V, I, 88; V, II, 191; V, III, 177; V, III, 195 und andere mehr.

Man erkennt also in einer beträchtlichen Anzahl von Bemerkungen den Haupt- und Nebenzweck, geschehene Handlungen zu erläutern und wirksamer zu machen und künftige Handlungen vorzubereiten; damit aber wird unser Mittel über

seine ursprüngliche Bedeutung hinaus zu einem wesentlich technischen Hülfsmittel.

Noch mehr ist dies der Fall, wenn es sich um Vorbereitung zum Auftritt, um Einführung von Personen handelt, wie es in unserm Drama mit Titus geschieht.

In I, I, 20 erhält der Zuschauer durch die eingehende Schilderung des Marcus ein Bild von Titus, ehe dieser persönlich auftritt. Er kann den Auftretenden nunmehr als einen schon Bekannten begrüssen, für den er eingenommen und von dessen Fähigkeit das Reich zu regieren er überzeugt ist. Zugleich wird die Spannung in ihm hervorgerufen, ob Andronicus die ihm angebotene Würde annehmen wird. Gleichsam um dem immerhin parteiischen Urteil des Marcus eine grössere Kraft zu verleihen und zugleich die Erwartung des Zuschauers zu steigern, lässt der Dichter Titus kurz vor seinem Auftreten durch den Hauptmann in einer Lobrede melden.

Durch die hier geübte Praxis des Dichters erscheint die in Rede stehende Art der Charakterisierung als ein Einführungsmittel von äusserst wirksamer Kraft. Mit immer steigender Spannung erwartet der Zuschauer den Feldherrn, den er so sehr hat rühmen hören und begrüsst den Eintretenden mit einem Interesse, das gewillt ist seinem Tun und Lassen eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken [1]).

Auch einer Art von Vorstellung durch dieses Mittel sei gedacht: In den ersten Wechselreden zwischen Chiron und Demetrius werden nicht nur ihre Namen genannt, sondern der Zuschauer erfährt auch ihr Altersverhältnis. Dieses gegenseitige oder durch Bemerkungen schon auf der Bühne anwesender Personen geschehende Vorstellen neu auftretender Personen ist eine bei Shakespeare sehr beliebte Praxis.

Es muss hier noch erwähnt werden, dass unsere indirekte

---

1) Avonianus schreibt in seiner „Dramatischen Handwerkslehre“ Berlin 1895, über eine derartige Methode der Einführung: In der Eva des Richard Voss heisst es ganz am Anfang: „Dieser ungeschlachte Mensch mit den groben Händen und dem albernen Kinderlachen.“ Nun wohl, das ist eine ausgezeichnete Einführung. Sie gilt einer der wichtigsten Figuren des Stückes; würde die Figur ohne weiteres auftreten, so würde ihr Erscheinen ganz gleichgültig lassen. Tritt Hartwig nach jener bildnerischen Einführung auf, so denkt Jeder: „Aha, das ist der mit groben Händen“ und erwartet sich etwas von dieser Grobheit.

Charakterisierung der direkten nur in jenen Fällen der Stimmungsvorbereitung und der Vorstellung zeitlich vorangeht. Es ist letztere also auch insofern die primäre und bevorzugte, als sie, derartige Fälle ausgenommen, sobald sie überhaupt verwandt wird, auch in erster Linie einsetzt.

Indem wir nun hiermit die Untersuchung über dieses Drama abschliessen, kommen wir zu dem Schlussurteil, dass in ihm ein recht ausgiebiger Gebrauch von der Reflex-Charakteristik gemacht ist — zu den mannigfaltigsten Zwecken und zwar in den einzelnen Akten in ziemlich gleich starkem Masse, — dass sie für die Charakterzeichnung der Personen, wie im technischen Aufbau des Dramas sehr wichtige Dienste leistet.

Wenn auch in vielen Fällen ihre Verwendung den Anfänger verrät, so ist sie auf der anderen Seite oft mit jener verblüffenden Sicherheit verwandt, die auf den künftigen Meister Shakespeare schliessen lässt.

---

## Richard III.

I.

Im Mittelpunkte des Interesses steht in diesem Drama der Titelheld, auch für die im Drama Mithandelnden. Fast jede Person nimmt Gelegenheit sich über Richard zu äussern, von seiner Mutter an bis zu den von ihm gedungenen Mördern hinab.

Sie, die ihn doch kennen muss, deren Urteil nur durch die verzeihende mütterliche Liebe gefärbt sein könnte, hat den Anspruch zuerst zu Worte zu kommen. Sie gibt einmal ein vergleichendes Urteil ab über ihre drei Söhne, Edward, Clarence und Richard, das als Einleitung für ihre Äusserungen dienen mag:

II, II, 49 I have bewept a worthy husband's death,
And lived by looking on his images:
But now two mirrors of his princely semblance
Are crack'd in pieces by malignant death,
And I for comfort have but one false glass,
Which grieves me when I see my shame in him.

Und der Grundton, dass dieser Sohn eine Schmach für sie sei, klingt in allen ihren Worten wieder, in denen sie allmählich sein ganzes Leben schildert. Sie sagt von sich selbst:

IV, IV, 137 O, she that might have intercepted thee,
By strangling thee in her accursed womb,
From all the slaughters, wretch, that thou hast done!

und:

IV, I, 54 O my accursed womb, the bed of death!
A cockatrice hast thou hatch'd to the world
Whose unavoided eye is murderous.

ferner:

II, II, 27 Oh, that deceit should steal such gentle shapes,
And with a virtuous vizard hide foul guile!
He is my son; yea, and therein my shame;
Yet from my dugs he drew not his deceit.

Dann erzählt sie von Richards Leben:

II, IV, 18 He was the wretched'st thing when he was young,
So long a-growing and so leisurely,
That if this rule were true, he should be gracious.

„*This rule*" bezieht sich auf ein früheres Wort Richards zu seinem Neffen: *Small herbs have grace, great weeds do grow apace.* Eine weitere Erläuterung und Ausführung erfährt dieses Thema in:

IV, IV, 165 No, by the holy rood, thou know'st it well,
Thou camest on earth to make the earth my hell.
A grievous burthen was thy birth to me;
Tetchy and wayward was thy infancy;
Thy school-days frightful, desperate, wild, and furious,
Thy prime of manhood daring, bold, and venturous,
Thy age confirm'd, proud, subtle, bloody, treacherous,
More mild, but yet more harmful, kind in hatred:
What comfortable hour canst thou name,
That ever graced me in thy company?

und wieder:

IV, IV, 194 Bloody thou art, bloody will be thy end;
Shame serves thy life and doth thy death attend.

In diesen Reden mit ihrer ausgiebigen Charakteristik liegt ein so scharfes, absprechendes Urteil, wie man es von einer Mutter kaum für möglich halten würde. Auch der Wunsch:

II, II, 97 God bless thee; and put meekness in thy mind,
Love, charity, obedience, and true duty!

ist eine Anklage, wird freilich von den beiden folgenden Äusserungen in den Schatten gestellt, die sich zum Fluche steigern:

IV, IV, 133 And in the breath of bitter words let's smother
My damned son, which thy two sweet sons smother'd.

und:

IV, IV, 145 Thou toad, thou toad, — — —

Nicht anders erblickt Lady Anne, seine spätere Gemahlin, die Witwe des von den drei Söhnen Yorks erschlagenen Edward, des Prinzen von Wales, sein Bild. Ihre Äusserungen fallen samt und sonders in jene berühmte Szene des ersten Aktes, in der Richard sie aus seiner Feindin — sagen wir gleich — zu seiner Gemahlin macht. Mit Hinblick auf diese Handlung sind die folgenden Bemerkungen der Lady Anne zu bewerten. Sie mögen hier in ihrer zeitlichen Reihenfolge wiedergegeben werden:

I, II, 17 More direful hap betide that hated wretch,
That makes us wretched by the death of thee,
Than I can wish to adders, spiders, toads,
Or any creeping venom'd thing that lives!

Das sind ihre Worte über Richard, ehe sie ihn erblickt, wie ein Preludium sind sie vorausgeschickt. Sie enthalten das Motiv, das sich mehr oder weniger ausgesprochen durch alle ihre Äusserungen zieht und wirken gerade jetzt um so stärker, als nichts von ihrer Kraft der Gegenwart des Verhassten zu gute gerechnet werden muss. Als Richard auftritt, ruft sie ihm entgegen:

I, II, 34 What black magician conjures up this fiend,
To stop devoted charitable deeds?

und:

I, II, 45 And mortal eyes cannot endure the devil,
Avaunt, thou dreadful minister of hell.

ferner:

I, II, 50 Foul devil, for God's sake, hence, and trouble us not;
For thou hast made the happy earth thy hell,
Fill'd it with cursing cries and deep exclaims.
If thou delight to view thy heinous deeds,
Behold this pattern of thy butcheries.

und als die Wunden bluten, kreischt sie im höchsten Affekt:

I, II, 58 Blush, blush, thou lump of foul deformity;
For 'tis thy presence that exhales this blood.

„*Thou lump of foul deformity*", wurden mehr Hass und Abscheu je in prägnantere Worte gedrängt! Immer wilder werden Anne's Reden:

I, II, 64 Either heaven with lightning strike the murderer dead,
Or earth gape open wide and eat him quick,

As thou dost swallow up this good kings blood,
Which his hell-governed arm has butchered.

Und wie sollte sie auch Mass halten können, dort auf der Bahre der gemordete Gemahl und vor ihr der cynische Mörder! Auch sie wird zur Chriemhilde, als sie ihrem Hagen gegenübersteht, aber aus ihrem Schmerz und ihrem Rachedurst redet in klaren, scharfgefügten Worten die Wahrheit:

I, II, 70 Villain, thou know'st no law of God nor man:
No beast so fierce but knows some touch of pity.

und:

I, II, 78 Vouchsafe, defused infection of a man,
For these known evils, but to give me leave,
By circumstance, to curse thy cursed self

als Antwort voll von giftiger Ironie auf eine Schmeichelrede Richards. Trotz allem lässt sie sich herbei, sein erster Erfolg, mit ihm über seine Schuld zu rechten:

I, II, 83 Fouler than heart can think thee, thou canst make
No excuse current, but to hang thyself.

und:

I, II, 87 Which didst unworthy slaughter upon others.

ferner:

I, II, 90 But dead they are, and, devilish slave, by thee.

weiter:

I, II, 94 In thy foul throat thou liest: Queen Margaret saw
Thy murderous falchion smoking in his blood;
The which thou once didst bend against her breast,
But that thy brothers beat aside the point.

sowie:

I, II, 99 Thou wast provoked by thy bloody mind,
Which never dreamt on aught but butcheries.

Dann schiebt sich ein kurzes, knappes Urteil ein:

I, II, 106 He is in Heaven, where thou shalt never come,

das in dem Satze ausklingt:

I, II, 109 And thou unfit for any place but hell.

und die Äusserungen gehen wieder auf das alte Thema zurück:

I, II, 120 Thou are the cause, and most accursed effect.

Noch einmal flammt die alte Wut in ihr auf:

I, II, 148 Never hung poison on a fouler toad.
Out of my sight! thou dost infect my eyes.

Mit der Äusserung:

I, II, 221 To see you are become so penitent

ist ihre klare Urteilskraft geschwunden, und Lady Anne, Richards Weib, äussert sich nie wieder über ihren Gemahl.

Ganz in der Art dieser beiden Frauen spricht sich seine Schwägerin, die Königin Elizabeth, ehemalige Lady Grey, über Richard aus. Mit einer kurzen alles sagenden Grundnote beginnen auch ihre Äusserungen über den Schwager:

I, III, 12 A man that loves not me nor none of you.

Als Kommentar dazu kann folgende Stelle dienen:

I, III, 6 Aiming, belike, at your interior hatred,
Which in your outward action shows itself,
Against my kindred, brothers, and myself.

Seine hasserfüllten Handlungen werden dann in diesen Worten näher dargelegt:

I, III, 103 My Lord of Gloucester, I have too long borne
Your blunt upbraidings and your bitter scoffs:

Damit schliesst eine erste Reihe von Äusserungen; sie liegen in jener Zeit, da Richard Elizabeth tätlich noch nicht zu nahe getreten war. Alle übrigen Bemerkungen bilden zusammen eine andere Reihe und richten sich gegen den Richard, der König geworden ist und ihre beiden Söhne hat ermorden lassen. Gleich im ersten ihrer Aussprüche findet sie jenes Schmähwort „Kröte“, das auch den anderen Frauen im Zorn über Richard wie von selbst zufliegt:

IV, IV, 79 O, thou didst prophesy the time would come
That I should wish for thee to help me curse
That bottled spider, that foul bunch-back'd toad.

Es ist als wolle Shakespeare durch die fortwährende Wiederholung dieses Wortes so recht den Menschen zeichnen, vor dem jedes Weib wie vor einer kalten, hässlichen Kröte naturnotwendig zurückbeben muss. Die übrigen in diese Reihe gehörigen Äusserungen sind:

IV, IV, 140 Hidest thou that forehead with a golden crown,
Where should be graven, if that right were right,
The slaughter of the prince that owned that crown,
And the dire death of my two sons and brothers?

und:

IV, IV, 219 My babes were destined for a fairer death,
If grace had bless'd thee with a fairer life.

ferner:

IV, IV, 222 Cousins, indeed; and by their uncle cozen'd
Of comfort, kingdom, kindred, freedom, life.
Whose hand soever lanced their tender hearts,
Thy head all indirectly, gave direction:
No doubt, the murderous knife was dull and blunt
Till it was whetted on thy stone-hard heart,

weiter:

IV, IV, 280 Send her a story of thy noble acts;
Tell her thou madest away her uncle Clarence,
Her uncle Rivers; yea, and, for her sake,
Madest quick conveyance with her good aunt Anne.

sodann:

IV, IV, 369 The George, profaned, hath lost his holy honour;
The garter, blemish'd, pawn'd his knightly virtue;
The crown, usurp'd, disgraced his kingly glory.
If something thou wilt swear to be believed,
Swear then by something thou hast not wrong'd.

Es muss bei allen diesen Stellen wohl bedacht werden, dass sie jener Szene entnommen sind, die in der Werbung Richards um die Tochter Elizabeths ein Gegenstück zu der oben erwähnten Szene des ersten Aktes bildet. Alle diese Äusserungen sind vom Ingrimm getragene Erwiderungen auf Richards Anträge und rekapitulieren deshalb seine Verbrechen, und liefern insofern Beiträge zu seinem Charakterbilde.

Als letzte dieses Frauenchors ist Margaret von Anjou, die Gemahlin König Henrys VI, zu vernehmen. Eine alte und bittere Feindschaft gegen Gloucester grollt in ihrem Herzen. Mord und Rache und wieder Mord haben ihre Schatten über sie geworfen und wie die grauenvollen Stimmen der Schuld und Nemesis zugleich klingen ihre Worte. Sie herrscht ihn, als sie seiner ansichtig wird, an:

I, III, 118 Out, devil! — — — —
Thou slewest my husband Henry in the Tower,
And Edward, my poor son, at Tewskbury.

Das zweite Verbrechen ist allerdings Richard nur insofern zur Last zu legen, als er Complice darin war, da ja bekanntlich die drei Brüder den Prinzen durchbohrten und zwar Edward zuerst. Liest man die Äusserungen der Margaret

nacheinander durch, so macht sich ein Eindruck geltend, als ob sie für das Ungeheuerliche, was sie sagen möchte, die Worte nicht finden könnte:

I, III, 143 Hie thee to hell for shame, and leave the world,
Thou cacodemon! there thy kingdom is.

und:

I, III, 121 — — the troubler of the poor world's peace!

ferner:

I, III, 228 Thou elvish-mark'd, abortive, rooting hog!
Thou that wast seal'd in thy nativity
The slave of nature and the son of hell!
Thou slander of thy mother's heavy womb!
Thou loathed issue of thy father's loins!
Thou rag of honour! thou detested — —

sodann:

I, III, 289 O Buckingham, take heed of yonder dog!
Look, when he fawns, he bites; and when he bites,
His venom tooth will rankle to the death:
Have not to do with him, beware of him;
Sin, death, and hell have set their marks on him,
And all their ministers attend on him.

Auch die Sage, dass er Zähne hatte, eh' er geboren, benutzt sie, um ihn als eine widerwärtige Zeugung der Hölle zu kennzeichnen:

IV, IV, 47 From forth the kennel of thy womb hath crept
A hell-hound that doth hunt us all to death:
That dog, that had his teeth before his eyes,
To worry lambs and lap their gentle blood,
That foul defacer of God's handiwork,
That excellent grand tyrant of the earth,
That reigns in galled eyes of weeping souls,
Thy womb let loose, to chase us to our graves.

Als letzte Stelle führe ich an:

IV, IV, 71 Richard yet lives, hell's black intelligencer,
Only reserved their factor, to buy souls
And send them thither: but at hand, at hand,
Ensues his piteous and unpitied end:
Earth gapes, hell burns, fiends roar, saints pray,
To have him suddenly convey'd away.

Cancel his bond of life, dear God, I pray,
That I may live to say, The dog is dead!

Wie zu einem Lied der Eumeniden klingen die inhaltsschweren Worte dieser Frauen zusammen, um ihn zu verfluchen, den sie schmutzige Kröte und grauenvolle Ausgeburt der Hölle nennen.

Clarence, Richards älterer Bruder, ist trotz des verwandschaftlichen Verhältnisses wenig über den tieferen Charakter des Bruders aufgeklärt. Während es doch Richard ist, der hinterlistig seine Verhaftung bewirkt, urteilt Clarence folgendermassen über ihn:

I, IV, 247 O, do not slander him, for he is kind.

und:

I, IV, 239 O, no he loves me, and he holds me dear.

ferner:

I, IV, 241 Tell him, when that our princely father York
Bless'd his three sons with his victorious arm,
And charged us from his soul to love each other,
He little thought of this devided friendship:
Bid Gloucester think of this, and he will weep.

Der andere Bruder, König Edward, äussert sich überhaupt nicht über Richard.

Um so schärfer hat ihn sonderbarerweise sein junger Neffe, auch ein Richard, Duke of York, Edwards und der Elizabeth Sohn, erkannt. Die erste hier anzuführende Stelle entbehrt zwar des eignen Urteils, ist aber ein Beitrag zum Kapitel: Richard als Heuchler:

II, II, 23 And when my uncle told me so, he wept,
And hugg'd me in his arm, and kindly kiss'd my cheek;
Bade me rely on him as on my father,
And he would love me dearly as his child.

Die beiden folgenden Äusserungen beziehen sich wieder auf jenes Wort Richards: *small herbs etc.*:

II, IV, 27 Marry, they say my uncle grew so fast
That he could gnaw a crust at two hours old.

und:

II, IV, 23 Now, by my troth, if I had been remember'd,
I could have given my uncle's grace a flout,
To touch his growth nearer than he touch'd mine.

Dann ist noch eine Bemerkung zu beachten, in der er, wenn auch zufällig, den Charakter Richards bis zum Kernpunkte trifft:

III, I, 118 — — — — you will but part with light gifts;
In weightier things you'll say a beggar nay.

Überhaupt fallen in der Kontroverse zwischen Richard und seinem Neffen, der diese Stelle entnommen ist, häufig charakterisierende Bemerkungen, die einzeln herauszuschälen, nicht angängig ist.

Eine Parallele zu Clarences Äusserungen bilden zum Teil die Hastings, wenigstens, was das naive Unvermögen anbetrifft, Gloucesters innere Absichten von seinen Worten und dem Anschein, den er sich gibt, zu trennen:

III, IV, 50 His grace looks cheerfully and smooth to day;
There's some conceit or other likes him well,
When he doth bid good morrow with such a spirit.
I think there's never a man in Christendom
That can less hide his love or hate than he;
For by his face straight shall you know his heart.

und:

III, IV, 58 Marry, that with no man here he is offended!
For, were he, he had shown it in his looks.

Er ist offenbar der Mann, der sich eine grosse Menschenkenntnis zutraut und vor den anderen sein Licht recht hell will leuchten lassen, der zeigen will, dass er eines objektiven Urteils fähig ist; denn in seinem Innern hegt er einen starken Widerwillen gegen Richard:

III, II, 43 I'll have this crown of mine cut from my shoulders
Ere I will see the crown so foul misplaced.

Buckingham dagegen sieht Richards Wesen offen vor sich liegen; trotzdem hat er ihn so genau nicht erkannt, als dass er nicht schliesslich von ihm betrogen würde:

V, I, 16 This is the day wherein I wish'd to fall
By the false faith of him I trusted most;

Die übrigen Äusserungen Buckinghams stehen alle unter dem Einfluss der Pläne, die er mit Richard in brüderlicher Schurkerei durchführt; so der Bericht über eine Rede, die er betreffs Richards an das Volk gehalten hat:

III, VII, 12 Withal I did infer your lineaments,
Being the right idea of your father,

Both in your form and nobleness of mind;
Laid open all your victories in Scotland,
Your discipline in war, your wisdom in peace,
Your bounty, virtue, fair humility;

Es erhebt sich hier unwillkürlich die Frage, ob etwas groteskeres an Frechheit geleistet werden kann, als diese Rede und dieser Bericht. Mit einziger Ausnahme der Kriegsdisziplin und der Siege in Schottland sind das so ungeheuerliche Lügen, dass man sich fragt, wer der grössere Virtuos in der Schurkerei sei, Buckingham, der sie vorträgt, oder Richard, der sie so kaltblütig anhört. Die nächste Äusserung bildet die Einleitung zu jener Frömmigkeitskomödie, in Verlauf derer Richard die Krone gewinnt. Die ganze verlogene Charakteristik, die sie enthält, geschieht auf Kosten seines verstorbenen Bruders Edward, für dessen Charakter sie in der Tat wertvoller ist, als für den Richards:

III, VII, 71 — — — — this prince is not an Edward!
He is not lolling on a lewd day-bed,
But on his knees at meditation;
Not dallying with a brace of courtezans,
But meditating with two deep divines:
Not sleeping, to engross his idle body,
But praying, to enrich his watchful soul;

Richard erscheint auf dem Balkon zwischen zwei Priestern und Buckingham kommentiert weiter:

III, VII, 96 Two props of virtue for a Christian prince,
To stay him from the fall of vanity:
And, see, a book of prayer in his hand,
True ornaments to know a holy man.
Famous Plantagenet, most gracious prince,
Lend favourable ears to our request;
And pardon us the interruption
Of thy devotion and right Christian zeal.

Man glaubt das Augenzwinkern zu sehen, mit dem die beiden sich bei dieser Komödie verständigen, oder ihr Lachen zu vernehmen, nachdem der Mayor und die Bürger gegangen sind. Es liegt ein satanischer Humor in diesen Reden Buckinghams, die ungerade gerade sein lassen mit einer fast idealen Unverfrorenheit. Man beachte noch diese beiden Äusserungen:

III, VII, 92 When holy and devout religious men
Are at their beads, 'tis hard to draw them thence,
So sweet is zealous contemplation.

und:

III, VII, 210 As well we know your tenderness of heart
And gentle, kind effeminate remorse,
Which we have noted in you to your kin,
And egally indeed to all estates, — —

Und doch beleidigen diese Stellen nicht, wie es nie der Triumph der Klugheit über die Dummheit tut; ja, man ist fast versucht auszurufen: Grandiose Kerle das! Und damit ist auch gesagt, inwiefern diese Stellen zur Charakteristik Richards und Buckinghams beitragen.

Ein weniger bedeutender Helfer Richards, Catesby, meldet sich auch über seinen Herrn zu Wort. Die erste Stelle:

IV, II, 27 (Aside to a stander by) The king is angry: see, he bites the lip.

ist einer jener feinen Züge, die mit verblüffender Einfachheit und beispielloser Treffsicherheit ein ganzes Porträt zeichnen; im Grunde nur Unbedeutendheiten, die dennoch kein Mensch vermissen möchte. Die andere Bemerkung betrifft die Tapferkeit Richards, die ebenso gross ist wie seine Schurkerei, es ja auch sein muss, denn Mut ist eines der notwendigsten Fundamente zu einem solchen Charakter:

V, IV, 2 The king enacts more wonders than a man,
Daring and opposite to every danger:
His horse is slain, and all on foot he fights,
Seeking for Richmond in the throat of death.

Auch dunklere Spiegel reflektieren Strahlen, die das grosse Licht auf sie geworfen. So höre man jenen Bürger:

II, III, 27 O, full of danger is the duke of Gloucester!

oder Blunt:

V, II, 20 He hath no friends but who are friends for fear,
Which in his greatest need will shrink from him.

und Oxford:

V, II, 17 Every man's conscience is a thousand swords,
To fight against that bloody homicide.

und Derby:

IV, V, 2 — in the sty of this most bloody boar
My son George Stanley is frank'd up in hold.

oder auch der Erzbischof, der ihn für (II, IV, 20) *„a gracious man“* hält, vielleicht nur um etwas zu sagen. Der eine der beiden Mörder, die Richard zur Ermordung Clarences gedungen hat, sagt seinem Opfer, Richard würde Mühlsteine um seinen Tod weinen:

I, IV, 246 Ay millstones: as he lesson'd us to weep.

Auf die Antwort des Clarence *„he is kind“* erwidert er:

I, IV, 248 Right as snow in harvest.

Lord Grey, der Sohn Elizabeths fertigt kurzer Hand Richard und seinen Anhang mit den Worten ab:

III, III, 5 God keep the prince from all the pack of you!
A knot you are of damned blood-suckers.

Zuletzt soll nun Richard mit den Augen seines Nachfolgers auf dem Throne, Richmonds, betrachtet werden.

V, II, 7 The wretched, bloody, and usurping boar,
That spoil'd your summer fields and fruitful vines,
Swills your warm blood like wash, and makes his trough
In your embowell'd bosoms, this foul swine
Lies now even in the centre of this isle.

Über Richards Heer bemerkt er:

V, III, 243 — — — — those whom we fight against
Had rather have us win than him they follow.

Und daran anknüpfend fährt er fort:

V, III, 245 For what is he they follow? truly, gentlemen,
A bloody tyrant and a homicide;
One raised in blood, and one in blood establish'd;
One that made means to come by what he hath,
And slaughter'd those that were the means to help him;
A base foul stone, made precious by the foil
Of England's chair, where he is falsely set;
One that hath ever been God's enemy.

Wendet man nun seine Aufmerksamkeit der Reihe nach jenen Personen zu, die man bei der Beurteilung Richards kennen gelernt hat, so werden zunächst die Aussprüche über die Herzogin von York, Richards Mutter, zu notieren sein. Ihre beiden Enkelkinder, Sohn und Tochter des ermordeten Clarence, begleiten ihr Wehklagen mit den Worten:

II, II, 3 Boy: Why do you wring your hands, and beat your breast?

und:

II, II, 5 Girl: Why do you look on us, and shake your head,
And call us wretches, orphans, castaways, — —

Eine weitere Bemerkung, die für die Herzogin ebenso deutungsvoll ist, wie für den Sprechenden, schliesst diese kurze Reihe:

IV, IV, 157 Richard: Madam I have a touch of your condition,
Which cannot brook the accent of reproof.

Was man über Lady Anne vernimmt, entstammt mit einer Ausnahme dem Munde Richards, und diese Äusserungen fallen, wieder mit einer Ausnahme, in die schon mehrfach erwähnte Szene des ersten Aktes. Aufrichtig gemeint ist von der langen Reihe, der dort unterlaufenden Stellen nur die folgende:

I, II, 228 Was ever woman in this humour woo'd?
Was ever woman in this humour won?
I'll have her; but I will not keep her long.
What! I that kill'd her husband and her father,
To take her in her heart's extremest hate,
With curses in her mouth, tears in her eyes,
The bleeding witness of her hatred by;
Having God, her conscience, and these bars against me,
And I nothing to back my suit at all,
But the plain devil and dissembling looks,
And yet to win her, all the world to nothing!

Man sieht, er schildert sich und meint Anne. In gleicher Absicht charakterisiert er ihren ersten Gemahl:

I, II, 240 Hath she forgot already that brave prince,
Edward, her lord, whom I some three months since,
Stabb'd in my angry mood at Tewksbury?
A sweeter and a lovelier gentleman,
Framed in the prodigality of nature,
Young, valiant, wise, and, no doubt, right royal,
The spacious world cannot again afford:
And will she yet debase her eyes on me,
That cropp'd the golden prime of this sweet prince,
And made her widow to a woful bed?

Man erkennt sogleich, welche mannigfaltigen Funktionen dieser Monolog zu erfüllen hat; er rückt zugleich Richard, Anne und ihren verstorbenen Gemahl in helleres Licht und frischt ausserdem die Erinnerung an frühere Geschehnisse, die zum Verständnis des Dramas nötig sind, wieder auf. Die anderen Auslassungen Richards sind Dupliken auf die an anderer Stelle besprochenen Vorwürfe Annes. Ihr Thema ist durchgängig die Schönheit Annes, ohne dass sie uns freilich davon zu überzeugen vermöchten, eben weil sie aus dem Munde Richards stammen und zudem den geheimen Zweck verfolgen, Anne zu gewinnen. Im vierten Akte sagt er ganz nebenbei:

IV, III, 39 And Anne my wife hath bid the world good night.

Das heisst deutlich gelesen, dass er sie zwang der Welt gute Nacht zu sagen, dass er das: „*I'll have her; but not keep her long,*“ bis zum letzten Buchstaben wahr gemacht hat.

Ausser ihm nimmt Königin Elizabeth Gelegenheit sich mit Anne zu beschäftigen, die sie „*poor soul*“ nennt, und der sie nachruft:

IV, I, 88 Poor heart, adieu! I pity thy complaining.

und:

IV, I, 90 Farewell, thou woful welcomer of glory!

Auch Elizabeth selbst findet ihre Würdigung durch andere. Allen voran geht wieder Richard, der gleich zu Beginn des Dramas ein kurzes Gesamturteil über sie abgibt, das an Gehässigkeit nichts zu wünschen übrig lässt:

I, I, 81 The jealous o'erworn widow and herself
Are mighty gossips in this monarchy.

Das „*herself*“ bezieht sich auf Mistress Shore, die Geliebte Edwards, und erklärt mithin das „*jealous*“. Die Äusserung ist mithin auch eine Charakterisierung Edwards, aber auch eine solche der in dem Drama nicht auftretenden Mrs. Shore, die auch in der folgenden Stelle erwähnt wird:

III, IV, 72 Richard: And this is Edward's wife, that monstrous witch,
Consorted with that harlot strumpet Shore,
That by their witchcraft thus have marked me.

Die zunächst zu notierenden Äusserungen Richards verleugnen nicht ihren aufreizenden Charakter. Die Worte:

I, III, 72 Since every Jack became a gentleman,
There's many a gentle person made a Jack,

gelten der ehemaligen Lady Grey und ihrer Verwandtschaft, die durch ihre Erhebung zur Königin geadelt wurde. Richard bringt ihr einen ganz besonderen Hass entgegen, der überall Gelegenheit zur Äusserung sucht:

I, III, 95 She may help you to many fair preferements,
And then deny her aiding hand therein,
And lay those honours on your high deserts.
What may she not? She may, yea, marry, may she.

und:

I, III, 128 — — — — you and your husband Grey
Were factious for the house of Lancaster;
And Rivers so were you. — —

Als Richard sie in der Werbungsszene des vierten Aktes für sich gewonnen glaubt, sagt er:

IV, IV, 431 Relenting fool, and shallow, changing woman!

Der Gleissner Buckingham bemerkt auf die Nachricht hin, dass Elizabeth sich in ein Kloster oder eine Kirche geflüchtet habe:

III, I, 31 Fie, what an indirect and peevish course
Is this of hers!

Eingehender ist folgende Stelle, die in einem Atemzuge die Königin, König Edward und den Prinzen von Wales abtut:

III, VII, 183 A care-crazed mother of a many children,
A beauty-waning and distressed widow,
Even in the afternoon of her best days,
Made prize and purchase of his lustful eye,
Seduced the pitch and height of all his thoughts
To base declension and loathed bigamy:
By her, in this unlawful bed, he got
This Edward, whom our manners term the prince.

Auch Königin Margarete äussert sich in den folgenden beiden Stellen über ihre Nachfolgerin auf dem Throne:

I, III, 241 Poor painted queen, vain flourish of my fortune!

Die nächsten Verse treffen eigentlich Richard mehr als Elizabeth:

Why strew'st thou sugar on that bottled spider,
Whose deadly web ensnareth thee about?
Fool, fool! thou whet'st a knife to kill thyself.
The time will come when thou shalt wish for me
To help thee curse that poisonous bunch-back'd toad.

Die zweite Äusserung ist an die Witwe Elizabeth gerichtet und bezieht sich auf die erste:

IV, IV, 82 I call'd thee then poor shadow, painted queen;
The presentation of but what I was;
The flattering index of a direful pageant;
One heaved a-high, to be hurl'd down below;
A mother only mock'd with two sweet babes;
A dream of what thou wert, a breath, a bubble,
A sign of dignity, a garish flag,
To be the aim of every dangerous shot;
A queen in jest, only to fill the scene.

Dann vergleicht sie noch in sehr ausführlicher Weise Elizabeths früheres Los mit dem jetzigen. Die Äusserung ihres Neffen, des jungen Sohnes des Clarence, den sie aufgefordert hatte, mit ihr um Edward zu weinen, wirft ein interessantes Licht auf sie:

II, II, 62 Good aunt, you wept not for my father's death.

Sie liebte Clarence also nicht. Fürchtete sie etwa, er werde ihrem Sohne den Thron streitig machen? Aus der Liebe zu den Ihrigen wächst ihr ein Hass gegen die Verwandten ihres Gemahls. Das kann an der Frau, die im dritten Teile von Henry VI. (III, II) so sehr für ihre Kinder zu kämpfen wusste, nicht verwundern. Hiermit sind die Bemerkungen über Elizabeth erschöpft; es wird sich empfehlen gleich hier die Urteile über ihre Anverwandten, die ja hier und da schon gestreift wurden, zu sammeln. Ihr Verwandtenkreis setzt sich zusammen aus ihrer Tochter Elizabeth, die allerdings im Drama nicht auftritt, ihren beiden Söhnen erster Ehe, dem Marquis of Dorset und dem Lord Grey, sowie ihrem Bruder dem Earl Rivers. Gegen diese Verwandten richtet sich der allgemeine Hass und Neid.

Man vernehme Königin Margaret:

I, III, 158 Hear me, you wrangling pirates, that fall out
In sharing that which you have pill'd from me!

und ein paar Verse weiter: *you quake like rebels.*

Hastings bemerkt:

I, I, 132 More pity that the eagle should be mew'd,
While kites and buzzards prey at liberty.

Auch ein Bürger äussert sich in diesem Sinne:

II, III, 28 And the queen's sons and brothers haught and proud:
And were they to be ruled and not to rule,
This sickly land might solace as before.

Richard weiss seinem Hass gegen sie nicht besser zu dienen, als dass er ihnen die Ermordung des Clarence in die Schuhe schiebt:

II, I, 134 This is the fruit of rashness! Mark'd you not
How that the guilty kindred of the queen
Look'd pale when they did hear of Clarence' death?
O, they did urge it still unto the king!

Auch einzeln werden die Verwandten gewürdigt; so sagt Richard:

IV, IV, 203 You have a daughter call'd Elizabeth,
Virtuous and fair, royal and gracious.

und:

IV, IV, 211 Wrong not her birth, she is of royal blood!

Von Dorset äussert Margaret:

I, III, 255 Peace, master marquess, you are malapert:
Your fire-new stamp of honour is scarce current.

Rivers wirft Richard vor:

I, III, 55 To thee, that hast nor honesty, nor grace.

Einige Stellen beziehen sich auf die Ermordung der Verwandten im Schlosse Pomfret. Ein Bote meldet:

II, IV, 42 Lord Rivers and Lord Grey are sent to Pomfret,
With them Sir Thomas Vaughan, prisoners

Stanley bemerkt:

III, II, 85 The lords at Pomfret, when they rode from London
Were jocund, and supposed their state was sure.

Hastings macht die Mitteilung:

III, II, 93 To-day the lords you talk of are beheaded.

Über Margaret lässt Richard sich am häufigsten vernehmen. In der Unterredung mit Anne begegnet er dem Vorwurfe, er habe auch Margaret ermordet, wenn ihn seine Brüder nicht gehindert hätten, mit den Worten:

I, II, 97 I was provoked by her slanderous tongue,
Which laid their guilt upon my guiltless shoulder.

Das entspricht in der Tat der Wahrheit. Margarets persönliche Anklagen beantwortet er:

I, III, 164 Foul wrinkled witch, what makest thou in my sight?

oder drei Verse weiter:

Wert thou not banished on pain of death?

Der innere Grund dieser Feststellung ist der, Margaret Gelegenheit zu geben, ihre Rückkehr von Frankreich zu erklären. Die nächste Äusserung Richards bezieht sich auf die Ereignisse in der Schlacht bei der Burg Sandal im dritten Teile von Henry VI. und ruft die Erinnerung daran zurück, dass Margaret in dem Gewirre von sich fortzeugender Schuld und Rache unlöslich gefangen, und dass Richards Hass gegen sie nicht unbegründet ist:

I, III, 174 The curse my noble father laid on thee,
When thou didst crown his warlike brows with paper,
And with thy scorns drew'st sinews from his eyes,
And then to, to dry them, gavest the duke a clout
Steep'd in the faultless blood of pretty Rutland,
His curses, then from bitterness of soul
Denounced against thee, are all fall'n upon thee:

Margaret schweigt trotzdem nicht mit ihren Vorwürfen gegen Richard, der sie nun in recht kennzeichnender Weise mit der Verspottung ihrer äusseren Erscheinung zu beleidigen sucht:

I, III, 215 Have done thy charms, thou hateful wither'd hag!

An die eben erwähnte Szene erinnert auch ein Ausspruch Elizabeths:

IV, IV, 274 Therefore present to her, as sometime Margaret
Did to thy father, steep'd in Rutland's blood,
A handkerchief;

Jener Streit zwischen Richard und Margaret wird von den Beistehenden wie folgt glossiert:

Hastings:

I, III, 183 O, 'twas the foulest deed to slay that babe,
And the most merciless that e'er was heard of!

und:

I, III, 304 My hair doth stand on end to hear her curses,

worauf Rivers antwortet:

And so doth mine: I muse why she's at liberty.

Am anderen Orte sagt er:

I, III, 185 Tyrants themselves wept when it was reported.

Dorset wirft ein:

I, III, 254 Dispute not with her; she is lunatic,

und:

I, III, 186 No man but prophesied revenge for it.

Buckingham mit Bezug darauf im nächsten Vers:

Northumberland, then present, wept to see it [1]).

Diese letztere ist meines Erachtens eine sehr bemerkenswerte Stelle, nicht allein weil sie den in dem Drama nur erwähnten Northumberland glücklich charakterisiert, sondern auch weil sie, gerade weil selbst er weinte, den Eindruck von Margarets Verbrechen so sehr vertieft. Überhaupt weisen ja alle hier wiedergegebenen Bemerkungen ihr erst die richtige Stellung an, was in diesem Drama um so wesentlicher ist, da sie wie ein Schatten durch es hindurchgeht, dem die nötige Farbe erst durch Auffrischung früherer Geschehnisse gegeben werden muss. So allein wird der Zuschauer davor bewahrt, sie mit allzu günstigen Augen zu betrachten, um so mehr als alle in ihrer Verurteilung einig sind.

Hiermit sind alle Stimmen über die vier Frauengestalten des Dramas gehört, die Untersuchung wendet sich Clarence zu. Sein Bruder Richard nennt ihn einmal mit höhnischem Bedauern:

I, I, 118 Simple, plain Clarence! —

In seiner bekannten gleissnerischen Manier scheint er ihn in Schutz nehmen zu wollen, während es in Wirklichkeit seine Absicht ist ihn anzuklagen:

I, III, 135 Poor Clarence did forsake his father, Warwick:
Yea, and forswore himself, which Jesu pardon!

und zwei Zeilen weiter:

To fight on Edward's party for the crown;
And for his meed, poor lord, he is mew'd up.

Es sind dies wieder solche Stellen, die Brücken zu dem vorhergehenden Drama darstellen; es handelt sich hier be-

---

1) Bezieht sich auf: Henry VI, 3. I, IV, 150.

Northumberl.: Beshrew me, but his passion moves me so
That hardly can I check my eyes from tears.

kanntlich um den zeitweiligen Abfall des Clarence von der Partei seines Bruders Edward zur Gegenpartei (als er um Warwicks Tochter warb, — daher der Ausdruck „*father Warwick*", — den er später als das Glück sich Edward zuwandte, wieder verriet. S. Henry VI. 3 IV, II u. a. m.).

Den Schurken, die Richard zur Ermordung des Clarence gedungen, sagt er:

I, III, 347 — — — — do not hear him plead;
For Clarence is well-spoken, and perhaps
May move your heart to pity, if you mark him.

Wieder eine jener wunderbaren Stellen, scheinbar so nebensächlich, die beweisen, wie Shakespeare in dem grossen Getriebe auch das kleinste Teilchen meisterte.

Mit einer anderen Bemerkung versetzt Richard zugleich den Verwandten der Königin einen Seitenhieb:

II, I, 91 God grant that some, less noble and less loyal,
Nearer in bloody thoughts, but not in blood,
Deserve not worse than wretched Clarence did,
And yet go current from suspicion!

Zu einer recht ausführlichen Charakteristik Clarence', der es nicht an intimen Zügen mangelt, schwingt sich König Edward auf:

II, I, 104 My brother slew no man; his fault was thought,
And yet his punishment was cruel death.
Who sued to me for him? who, in my rage,
Kneel'd at my feet, and bade me be advised?
Who spake of brotherhood? who spake of love?
Who told me how the poor soul did forsake
The mighty Warwick, and did fight for me?
Who told me, in the field by Tewskbury,
When Oxford had me down, he rescued me,
And said, „Dear brother, live, and be a king"?
Who told me, when we both lay in the field
Frozen almost to death, how he did lap me
Even in his own garments, and gave himself,
All thin and naked, to the numb cold night?

und:

II, I, 128 — — — — The proudest of you all
Have been beholding to him in his life.

Hier lernt man den Mann erst in seinen feinsten Zügen kennen, als er gestorben ist. Offenbar hat Shakespeare die Absicht gehabt, auch denen, die Clarence nicht aus den früheren Stücken kannten, ein einigermassen abgerundetes Bild seines Charakters auch in diesem Drama zu zeigen. Es ist dies ein Gegenstück zu jenen Wiederholungen, Erklärungen und Auffrischungen früherer Ereignisse, wie wir sie allenthalben schon kennen gelernt haben. Sie liefern Beweismaterial zu der Annahme, dass Shakespeare Richard III. zu einem für jeden Mann verständlichen, selbständigen Drama hat gestalten wollen. So verleiht denn vieles, was eine Brücke zu den drei Dramen Henry VI. darstellt, merkwürdigerweise zugleich diesem Drama seine Selbständigkeit.

Clarence ist es in der Tat gelungen, die Mörder in ein Gespräch zu verwickeln, und einer wirft ihm vor, er sei nicht königstreu, wie sie es wären:

I, IV, 172 Nor you, as we are, loyal.

Noch drei andere Äusserungen der Mörder über ihn liegen vor:

I, IV, 206 And that same vengeance doth he hurl on thee,
For false forswearing and for murder too:
Thou didst receive the holy sacrament,
To fight in quarrel of the house of Lancaster.

und:

I, IV, 209 And, like a traitor to the name of God,
Didst break that vow; and with thy treacherous blade
Unrip'dst the bowels of thy sovereign's son.

sowie:

I, IV, 215 How canst thou urge God's dreadful law to us,
When thou hast broke it in so dear degree?

schliesslich:

I, IV, 226 Who made thee, then, a bloody minister,
When gallant-springing brave Plantagenet,
That princely novice, was struck dead by thee?

Diese vier Stellen beanspruchen noch ein besonderes Interesse, das im kritischen Teil erörtert werden soll.

Recht bemerkenswert sind weitere zwei Stellen, die in ihrer Art bislang in unserer Untersuchung ganz einzig dastehen. Sie sind jenem Bericht über seinen Traum entnommen, den Clarence Brakenbury macht. Dabei erzählt er denn, wie

ihm im Jenseits Warwick entgegen getreten sei und ihn begrüsst habe:

I, IV, 50 — — — — What scourge for perjury
Can this dark monarchy afford false Clarence?

Clarence schildert den Warwick, der diese Frage tat, wie folgt:

I, IV, 49 — — — — my great father-in-law, renowned Warwick,
Who cried aloud: — —

Auch der Sohn Henrys VI., Edward, hat ihn dort angesprochen:

I, IV, 55 Clarence is come; false, fleeting, perjured Clarence,
That stabb'd me in the field by Tewksbury;

Es sprechen also zwei längst verstorbene Personen über Clarence und zwar durch Clarence selbst. Im Grunde ist das ja nur eine Selbstcharakterisierung, aber, insofern Clarence seine Überzeugung ausspricht, wie das Bild seines Charakters sich in der Seele der beiden Genannten widerspiegeln muss, werden sie zur Reflexcharakteristik. Zudem liegt dieser kunstvollen Technik gewiss auch schon das des öfteren erwähnte Bedürfnis, Fäden zu den oder dem vorhergehenden Drama zu knüpfen, zugrunde.

Auf König Edward fielen hier und da schon Streiflichter, eine geordnete Zusammenstellung der Stimmen über ihn möge nunmehr versucht werden. Die grösste Schwäche in seines Bruders Charakter deutet Richard gleich in der ersten Auslassung an:

I, I, 62 Why. this is it, when men are ruled by women.

Dieses Thema variiert er nach allen Richtungen, indem er hier und da kleinere Fäden ausspinnt:

I, I, 139 O, he hath kept an evil diet long,
And overmuch consumed his royal person.

Er benutzt es auch als Agitationsmittel gegen Edwards Sohn, indem er Buckingham aufmuntert, eine Rede folgenden Inhalts an die Bürger zu halten:

III, V, 76 Tell them how Edward put to death a citizen,
Only for saying he would make his son
Heir to the crown; meaning indeed his house,
Which, by the sign thereof, was termed so.

Moreover, urge his hateful luxury,
And bestial appetite in change of lust;
Which stretched to their servants, daughters, wives,
Even were his lustful eye or savage heart,
Without control, listed to make his prey.
Nay, for a need, thus far come near my person:
Tell them, when that my mother went with child
Of that unsatiate Edward, noble York
My princely father then had wars in France;
And, by just computation of the time,
Found that the issue was not his begot;
Which well appeared in his lineaments,
Being nothing like the noble duke my father:

Der letzte Punkt dieser Rede, der Edward die Legitimität abzusprechen sucht, ist nur für ihn selbst recht bezeichnend. An weiteren Äusserungen liegen vor:

I, I, 90 We speak no treason, man: we say the king
Is wise and virtuous, and his noble queen
Well struck in years, fair, and not jealous;
We say that Shore's wife hath a pretty foot,
A cherry lip, a bonny eye, a passing pleasing tongue;
And that the queen's kindred are made gentlefolks.

(Über Mrs. Shore sagt, wie hier nebenbei bemerkt sein mag, Richard in derselben Szene:

I, I, 98 Naught to do with Mistress Shore! I tell thee, fellow,
He that doth naught with her excepting one,
Were best he do it secretly, alone.)

In gleicher Tonart wie oben gehen die Worte:

I, III, 140 I would to God my heart were flint, like Edward's;
Or Edward's soft and pitiful, like mine:

Sie schieben Edward gerade die Eigenschaften zu, die Richard sich zuspricht. Buckingham rekapituliert die Rede, die er gehalten hat, kurz in den Worten:

III, VII, 5 I did (touch); with his contract with Lady Lucy,
And his contract by deputy in France;
The insatiate greediness of his desires,
And his enforcement of the city wives;
His tyranny for trifles; his own bastardy.

Auch Clarence gibt einigen besonderen Aufschluss über den Bruder:

I, I, 54 He hearkens after prophecies and dreams
und:

I, I, 60 These, as I learn, and such like toys as these
Have moved his highness to commit me now.

Das letztere bezieht sich auf den Umstand, dass ein Weiser Edward erklärte, seine Nachkommenschaft werde durch ein G vom Throne ausgeschlossen werden, und dass Clarences Vorname George ist.

Die Äusserungen Elizabeths drehen sich sämtlich um das Thema der Krankheit Edwards, von der er schon bei Beginn des Dramas befallen erscheint:

I, III, 40 Would all were well! but that will never be:
I fear our happiness is at the highest.

und:

I, III, 8 The loss of such a lord includes all harm.

ferner:

II, II, 40 Edward, my lord, your son, our king, is dead.

Auch die Äusserungen anderer beschäftigen sich mit des Königs Krankheit; so Hastings:

I, I, 136 The king is sickly, weak and melancholy,
And his physicians fear him mightily.

und Rivers:

I, III, 1 Have patience, madam: there's no doubt his majesty
Will soon recover his accustom'd health.

Hierauf antwortet Lord Grey:

In that you brook it ill, it makes him worse:
Therefore, for God's sake, entertain good comfort,
And cheer his grace with quick and merry words.

Auch die Bürger unterhalten sich über diesen Gegenstand:

II, III, 4 — — Ay, that the king is dead.

und:

II, III, 7 Doth this news hold of good King Edward's death?

Dass diese Äusserungen fast nur informatorischen Wert haben, leuchtet ohne weiteres ein.

Die beiden Söhne König Edwards, Edward, Prinz von Wales, und Richard, Herzog von York, werden meistens beide in einem Atemzuge genannt, so von ihrer Mutter in folgenden Stellen:

IV, IV, 9 Ah, my young princes! ah, my tender babes!
My unblown flowers, new-appearing sweets!

und:

IV, IV, 22 Wilt thou, O God, fly from such gentle lambs,
And throw them in the entrails of the wolf?

Als die Herzogin von York vom Prinzen von Wales äussert:

II, IV, 4 I long with all my heart to see the prince:
I hope he is much grown since last I saw him,

antwortet die Mutter:

But I hear, no; they say my son of York
Hath almost overta'en him in growth.

Richard nennt die beiden:

IV, II, 72 — — — — two deep enemies,
Foes to my rest and my sweet sleep's disturbers
Are they that I would have thee deal upon:
Tyrrel, I mean those bastards in the Tower.

Auch Tyrrel, der ihre Ermordung übernommen hat, spricht über sie, indem er Richard den Bericht der beiden Helfershelfer wiederholt:

IV, III, 9 „Lo, thus“ quoth Dighton, „lay those tender babes:“
„Thus, thus,“ quoth Forrest, „girdling one another
Within their innocent alabaster arms:
Their lips were four red roses on a stalk,
Which in their summer beauty kiss'd each other.
A book of prayers on their pillow lay;
— — — — — — — — — — — —
— — — — We smothered
The most replenished sweet work of nature,
That from the prime creation e'er she framed.“

Eine Stelle, deren unvergleichliche Poesie noch dadurch gehoben wird, dass sie den beiden harten Schurken in den Mund gelegt ist.

Aber auch getrennt sind die beiden Prinzen Gegenstand der Erörterung; so sagt Richard zum Prinzen von Wales in seiner heuchlerischen Weise:

III, I, 7 Sweet prince, the untainted virtue of your years
Hath not yet dived into the world's deceit:
No more can you distinguish of a man
Than of his outward show:

und ebenso als Antwort auf Buckinghams Antrag die Krone anzunehmen:

III, VII, 167 The royal tree hath left us royal fruit,
Which, mellow'd by the stealing hours of time,
Will well become the seat of majesty,
And make, no doubt, us happy by his reign.

Dagegen klingt aus zwei anderen Äusserungen seine wahre Meinung heraus:

III, I, 79 So wise so young, they say, do never live long.

und:

III, I, 94 Short summers lightly have a forward spring.

Sein Stiefbruder Grey bemerkt über ihn zu seiner Mutter:

I, III, 9 The heavens have bless'd you with a goodly son,
To be your comforter when he is gone?

worauf sie seine Jugend hervorhebend antwortet:

Oh, he is young and his minority
Is put unto the trust of Richard Gloucester.

Sein Bruder wird hauptsächlich als vorlaut geschildert; so sagt die Mutter:

II, IV, 35 A parlous boy: go to, you are to shrewd.

Ausführlicher gibt diesen Eindruck Richard wieder, der sich dabei eines Vergleichs mit der Mutter nicht enthalten kann:

III, I, 154 — — — — O, 'tis a parlous boy;
Bold, quick, ingenious, forward, capable;
He is all the mother's, from top to toe.

Auch Buckingham urteilt in dieser Richtung:

III, I, 132 With what a sharp-provided wit he reasons!
To mitigate the scorn he gives his uncle,
He prettily and aptly taunts himself:
So cunning and so young is wonderful.

und:

III, I, 151 Think you, my lord, this little prating York
Was not incensed by his subtle mother
To taunt and scorn you thus opprobriously!

Es soll nunmehr Buckingham durch die Brille der Mithandelnden betrachtet werden. Sein Herr und Meister nennt ihn:

II, II, 151 My other self, my counsel's consistory,
My oracle, my prophet! My dear cousin,

Vorher, als er allein war, hat er ihn ganz anders betitelt:

I, III, 327 Clarence, whom I, indeed, have laid in darkness,
I do beweep to many simple gulls;
Namely to Hastings, Derby, Buckingham.

Als Buckingham sich weigert, die Ermordung der beiden Prinzen auf sich zu nehmen, erfährt er folgende Charakterisierung durch Richard:

IV, II, 17 Cousin, thou wert not wont to be so dull.

Einige Verse weiter:

Tut, tut, thou art all ice, thy kindness freezeth.

und:

IV, II, 29 — — — — none are for me
That look into me with considerate eyes:
High-reaching Buckingham grows circumspect.

ferner:

IV, II, 42 The deep-revolving witty Buckingham
No more shall be the neighbour to my counsel:
Hath he so long held out with me untired,
And stops he now for breath?

schliesslich:

IV, IV, 332 The petty rebel, dull-brain'd Buckingham.

Margaret redet ihn an:

1, III, 280 O princely Buckingham, I'll kiss thy hand,
In sign of league and amity with thee:
Now fair befal thee and thy noble house!
Thy garments are not spotted with our blood,
Nor thou within the compass of my curse.

Erwähnenswert ist auch folgende Stelle:

I, III, 17 Here come the lords of Buckingham and Derby,
weil sie zeigt, wie Shakespeare die Personen seiner Dramen dem Publikum durch Mitspielende vorstellt.

Der andere Helfer Richards, Catesby, erfährt von Buckingham:

III, I, 158 Thou art sworn as deeply to effect what we intend
As closely to conceal what we impart.

Über Hastings berichtet Richard:

III, V, 24 (So dear I loved the man, that I must weep)
I took him for the plainest harmless creature
That breathed upon this earth a Christian;
Made him my book, wherein my soul recorded

The history of all her secret thoughts:
So smooth he daub'd his vice with show of virtue,
That, his apparent open guilt omitted,
I mean, his conversation with Shore's wife,
He lived from all attainder of suspect.

Dass diese letztere in scheinheiligem Ton vorgebrachte Äusserung auf Tatsachen beruht, beweisen zwei andere Stellen; der Mayor von London bemerkt:

III, V, 50 I never look'd for better at his hands,
After he once fell in with Mistress Shore.

und Margaret sagt kurz:

IV, IV, 69 The adulterate Hastings.

Auch eine unverfängliche Äusserung Richards selbst bestätigt diese Tatsache:

III, I, 184 And bid my friend, for joy of this good news,
Give Mistress Shore one gentle kiss the more.

Weniger verlogen als die zuerst zitierte ist folgende ärgerliche Auslassung Richards über Hastings:

III, IV, 38 Catesby hath sounded Hastings in our business,
And finds the testy gentleman so hot,
As he will lose his head ere give consent
His master's son, as worshipful he terms it,
Shall lose the royalty of England's throne.

Buckingham sucht ihn lächerlich zu machen, indem er sagt:

III, I, 24 — — — — here comes the sweating lord.

Hier ist die Einführungsformel zugleich als Charakteristik benutzt. Die übrigen Bemerkungen Buckinghams sind ganz nach denen Richards geartet und suchen Hastings zum Verräter zu stempeln. Catesby sagt:

III, I, 165 He for his father's sake so loves the prince,
That he will not be won to aught against him.

Die tragische Schlussbemerkung macht Lord Lovel in den Worten:

III, V, 22 Here is the head of that ignoble traitor,
The dangerous and unsuspected Hastings

Ganz kurz und klar wird Stanley durch Catesby gezeichnet:

III, I, 168 He will do in all as Hastings doth.

Derartige kurze Charakteristika erfahren, wie wir teilweise schon gesehen, eine ganze Reihe von Personen des Dramas, so auch der Cardinal Bourchier, der Erzbischof von Canterbury, zu dem Buckingham sagt:

III, I, 44 You are too senseless-obstinate, my lord,
Too ceremonious and traditional.

oder Norfolk, der einen Zettel findet des Inhaltes:

V, III, 304 Jockey of Norfolk, be not to bold,
For Dickon thy master is bought and sold,

endlich Graf von Surrey, dem Richard bemerkt:

V, III, 2 My Lord of Surrey, why look you so sad?

Aber auch Personen, die im Drama nicht auftreten, werden ebenso leicht und meisterhaft mit ein paar Strichen umrissen; Elizabeth sagt von der Gräfin Richmond:

I, III, 20 The Countess Richmond, good my Lord of Derby,
To your good prayers will scarcely say amen.
Yet, Derby, notwithstanding she's your wife,
And loves not me, be you, good lord, assured
I hate not you for her proud arrogance.

Derby bemerkt zu diesem Thema:

I, III, 27 — — if she be accused in true report,
Bear with her weakness, which, I think, proceeds
From wayward sickness, and no grounded malice.

Auch Northumberland, mit dem wir uns schon einmal befassten, wird von Richard geschildert:

V, III, 68 Saw'st thou the melancholy Lord Northumberland?

ebenso Clifford:

I, II, 159 When black-faced Clifford shook his sword at him.

Derartige Beispiele liessen sich noch einige anführen, die jedoch keine neuen Gesichtspunkte zutage fördern.

Auch von einigen fünf oder sechs Stellen, die eine ganze Gruppe von Personen oder doch wenigstens alle im Augenblick Anwesenden betreffen, seien nur folgende hervorgehoben:

II, II, 117 The broken rancour of your high-swoln hearts,
But lately splinter'd, knit, and join'd together,
Must gently be preserved, cherish'd, and kept,

die sich auf die durch König Edward vollzogene Aussöhnung der streitenden Parteien bei Hofe bezieht.

Wie sehr die Geschehnisse aus den früheren Stücken noch in dieses Drama hineinragen, ergibt sich ausser den schon hervorgehobenen Stellen aus folgenden Äusserungen: Anne bemerkt über Henry VI:

I, II, 104 O, he was gentle, mild and virtuous!

ferner nennt sie ihn:

I, II, 160 — — — — that dead saint.

Richard sagt von ihm, er habe besser für den Himmel als für die Erde gepasst.

Von ihrem toten Gemahl äussert Anne:

I, II, 140 His better doth not breathe upon the earth.

und:

III, I, 69 — — — — my angle husband.

Clarence schildert ihn:

I, IV, 52 — — — — then came wandering by
A shadow like an angel, with bright hair
Dabbled in blood.

Die Reflexcharakteristik in diesem Drama beschäftigt sich auch mit den Bürgern, die ja bei der Thronerhebung Richards eine Rolle spielen. Buckingham erzählt Richard von jener Volksversammlung:

III, VII, 3 The citizens are mum and speak not a word

einige Zeilen weiter:

III, VII, 24 — — — — they spake not a word:
But, like dumb statuas or breathing stones,
Gazed each on other, and look'd deadly pale.

Dann ist zu notieren jene indirekte Schilderung, die durch seine Wiedergabe der Worte des Bürgermeisters zu Stande kommt:

III, VII, 29 His answer was, the people were not wont
To be spoke to but by the recorder.

Richard bemerkt zu all diesem:

III, VII, 42 What tongueless blocks were they!

Die von Richard zur Ermordung seines Bruders Clarence gedungenen Mörder redet er an:

I, III, 340 How now, my hardy, stout resolved mates!

Kurz nachher bemerkt er:

Your eyes drop millstones, when fools' eyes drop tears:
I like you, lads;

Clarence redet den zweiter Mörder an:

I, IV, 173 Thy voice is thunder, but thy looks are humble.

und gleich darauf:

How darkly and how deadly dost thou speak!
Your eyes do menace me: why look you pale?

Die Differenzierung, die er dadurch in bezug auf seinen Genossen erfährt, wird von diesem weiter ausgeführt:

I, IV, 115 I thought thou hadst been resolute

und:

I, IV, 286 — — — — go, coward as thou art.

Der Unternehmer des Mordes der beiden Prinzen wird durch folgende an einen Pagen gerichtete Frage Richards eingeführt:

IV, II, 33 Know'st thou not any whom corrupting gold
Would tempt unto a close exploit of death?

worauf der Page antwortet:

My lord, I know a discontended gentleman,
Whose humble means match not his haughty mind:
Gold were as good as twenty orators,
And will, no doubt, tempt him to any thing.

Tyrrell selbst schildert seine Helfershelfer:

IV, III, 4 Dighton and Forrest, whom I did suborn
To do this ruthless piece of butchery,
Although they were flesh'd villains, bloody dogs,
Melting with tenderness and kind compassion
Wept like two children in their deaths' sad stories.

Den Schluss dieser Zusammenstellung mögen die Urteile über Richards lichtes Gegenspiel, Richmond, bilden; zuerst soll Richard selbst über ihn gehört werden:

IV, II, 98 As I remember, Henry the Sixth
Did prophesy that Richmond should be king,
When Richmond was a little peevish boy.

und:

IV, IV, 477 You cannot guess wherefore the Welshman comes.

weiter:

V, III, 219 — — — — shallow Richmond.

Das gemeinsame Urteil Richards und Ratcliffs ist:

V, III, 271 K. Rich. What said Northumberland as touching Richmond?
Rat. That he was never trained up in arms.
K. Rich. He said the truth: and what said Surrey then?
Rat. He smiled and said „The better for our purpose“.

In seiner Rede an seine Soldaten lässt Richard sich folgendermassen über Richmonds Anhang aus, eine interessante Parallele zu der entsprechenden Rede Richmonds:

V, III, 315 Remember whom you are to cope withal;
A sort of vagabonds, rascals, and runaways,
A scum of Bretons, and base lackey peasants,
Whom their o'er-cloyed country vomits forth
To desperate ventures and assured destruction.

und:

V, III, 327 Let's whip these stragglers o'er the sea again;
Lash hence these overweening rags of France,
These famish'd beggars, weary of their lives;
Who, but for dreaming on this fond exploit,
For want of means, poor rats, had hang'd themselves:
If we be conquer'd, let men conquer us,
And not these bastard Bretons; whom our fathers
Have in their own land beaten, bobb'd, and thump'd.

Sein letztes Wort über Richmond selbst ist:

V, III, 323 And who doth lead them but a paltry fellow,
Long kept in Bretagne at our mother's cost?
A milk-sop, one that never in his life
Felt so much cold as over shoes in snow?

Ganz anders lautet, was Derby über Richmond sagt:

V, IV, 16 Courageous Richmond, well hast thou acquit thee.

Diesem Ausspruch verwandt sind die Segenssprüche, die die Geister der von Richard Ermordeten über den schlafenden Richmond aussprechen:

V, III, 128 Virtuous and holy, be thou conqueror!
Harry, that prophesied thou shouldst be king,
Doth comfort thee in thy sleep: live and flourish!

und (Geist des Clarence):

V, III, 136 Thou offspring of the house of Lancaster,
The wronged heirs of York do pray for thee.

ferner (Geist der Lady Anne):

V, III, 164 Thou quiet soul, sleep thou a quiet sleep.

sowie (Geist Hastings):

V, III, 149 Quiet untroubled soul — —

schliesslich (Geist Buckinghams):

V, III, 175 God and good angels fight on Richmond's side.

---

# Richard III.

## II.

Ganz anders als in Titus Andronicus liegen die Verhältnisse in Richard III. Hier ist Shakespeare ganz auf der Höhe der Kunst seiner Tage angelangt, zur vollständig selbständigen Dichterpersönlichkeit geworden. Und es ist nicht mehr allein[1]) die Handlung, das historische Faktum, das ihn zu dieser Tragödie anregt. Wenn man beobachtet, wie besonders im dritten Teile von Henry VI. die Gestalt Richards immer plastischer und plastischer aus dem Relief der streitenden Parteien hervorwächst, bis sie in dem berühmten Monologe ihr Programm entwickelt:

V, VI, 68 I, that have neither pity, love, nor fear.
Indeed, 'tis true that Henry told me of;
For I have often heard my mother say
I came into the world with my legs forward:
Had I not reason, think ye, to make haste,
And seek their ruin that usurp'd our right?
The midwife wonder'd and the women cried
„O, Jesus bless us, he is born with teeth!"
And so I was; which plainly signified
That I should snarl aud bite amd play the dog.

---

1) Man vergleiche diese Stelle aus Richard G. Moulton: Shakespeare as a Dramatic Artist, Oxford 1901, S. 107: I have alluded already to the dangerous tendency, which, as it appears to me, exists amongst ordinary readers of Shakespeare, to ignore plot as of secondary importance, and to look for Shakespeare's greatness mainly in his conceptions of character. But the full character effect of a dramatic portrait cannot be grasped if it be dissociated from the plot; and this is nowhere more powerfully illustrated than in the play of Richard III.

Then, since the heavens have shaped my body so,
Let hell make crook'd my mind to answer it.
I have no brother, I am like no brother;
And this word „love", which greybeards call divine,
Be resident in men like one another
And not in me: I am myself alone.

Angesichts dieser furchtbaren Persönlichkeit wird man sich der Überzeugung nicht verschliessen können, dass es ein Charakterproblem war, was in erster Linie Shakespeare seinen Richard III. schreiben liess. Ich kann eine Betrachtung dieses Charakters nicht besser als mit folgenden Worten[1]) Moultons einleiten:

What form and colour are to the painter, what rhythm and imagery are to the poet, that crime is to Richard: it is the medium in which his soul frames its conceptions of the beautiful. The gulf that separates between Shakespeare's Richard and the rest ot humanity is no gross perversion of sentiment, nor the development of abnormal passions, nor a notable surrender in the struggle between interest and right. It is that he approaches villainy as a thing of pure intellect, a religion of moral indifference in which sentiment and passion have no place, attraction to which implies no more motive than the simplest impulse to exercise a native talent in its natural sphere.

Und dieser Mensch ist — muss es sein — von ganz hervorragendem Verstande, ein feiner Politiker, er besitzt den Humor, der allen fest in sich selbst ruhenden Personen eigen ist. Er ist ein Feldherr, der auf grosse Erfolge verweisen kann, und doch so wenig eine echte, schlichte Kriegernatur, dass er die Waffe einer raffinierten Heuchelei mit besonderer Vorliebe verwendet. Es liegt auf der Hand, dass er ein Menschenverächter ist, dem ein Leben keinen Pfifferling gilt, der für die, die eine stärkere Reaktion von seiner Seite nicht erheischen, noch immer seinen ätzenden Spott übrig hat. Er steht in den meisten seiner Fähigkeiten hoch über den Menschen, die ihn umgeben, die er vernichtet oder zu seinen

1) Moulton w. o. a. S. 93. Von anderen Werken über Richards Charakter seien hier genannt: K. Fischer, Shakespeares Charakterentwicklung Richards III., und J. Kohler, Verbrechertypen in Shakespeares Dramen.

Werkzeugen macht; er ist mit einem Worte ein Genie, dessen Fähigkeiten im Dienste des Verbrechens stehen.

Und dabei — das Genie Shakespeare schuf diese kühne Kombination — ist er ein Ungeheuer in seiner äusseren Erscheinung; von abnormer Hässlichkeit, klein, bucklig und zudem hinkt er.

Untersuchen wir den Anteil der Reflex-Charakteristik an diesem Charakterbilde, so bezieht sich rein numerisch schon etwa die Hälfte der aufgezeichneten Bemerkungen auf Richard. Mit besonderer Vorliebe verweilen sie bei seinen Verbrechen, die sie ihm immer wieder vorwerfen. In gleichem Masse beschäftigen sie sich mit seinem Äussern. Die Gründe für beides sind leicht ersichtlich: Die Aufzählung seiner Schandtaten, die zum grossen Teil in den früheren Dramen liegen, stellt einen Verbindungsfaden mit diesem Drama, und damit zugleich eine Reminiscenz für den Zuschauer dar, ohne die er das Wesen Richards sowohl als den Hass aller dieser Personen viel weniger begreifen würde. Wir haben schon in Titus Andronicus gesehen, welche bedeutende Rolle die Reflex-Charakteristik bei der Schilderung der äusseren Erscheinung spielt, nun ist aber das Äussere Richards ein derartiges, dass es die Blicke auf sich ziehen und, einer allgemein menschlichen Erfahrung gemäss, notwendig mit seinen Verbrechen in Konnex gebracht werden muss, so wenig ein innerer Zusammenhang in derartigen Fällen meistens erkannt wird. Je undurchdringlicher jemand Richards Seele ist, desto mehr wird er bei seinem Äusseren verweilen und es als Schlüssel zum Inneren betrachten. Jedenfalls ist hier das Verhältnis von Charakter zu äusserer Erscheinung ein ganz anderes und vor allen Dingen viel tieferes als es bei Aaron der Fall war. Es ist für sich ein künstlerisches Problem, das zu allen Zeiten den Dichter reizen wird; ich erinnere nur an Quilp in Dickens „Master Humphrey's Clock". Dieses Problem lässt sich im Drama aber nur interessant gestalten, wenn der Zuschauer sieht, wie es alle Mithandelnden intensiv beschäftigt.

Aber auch die inneren Charaktereigenschaften Richards beschäftigen die Mithandelnden in hervorragendem Masse, und zwar so, dass es dem einzelnen zwar nicht gelingt, das Wesen Richards restlos zu durchschauen, dass aber die zu-

sammengefassten Äusserungen aller ein Bild seines Charakters ergeben, in dem kein wesentlicher Zug vergessen ist.

Wir kommen also zu dem Resultat, dass die sehr zahlreichen Partikel der Reflex-Charakteristik sich zu einem übersichtlichen Bilde von Richards Persönlichkeit zusammenfügen, ohne dass dadurch jedoch etwa die direkte Charakteristik von ihrem primärem Platze verdrängt würde, denn sie erst verleiht durch ihre Kongruenz mit der Reflex-Charakteristik dieser das notwendige Rückgrat und damit die überzeugende Kraft.

Wie sehr die Charakteristik Richards den Dreh- und Angelpunkt des Dramas bildet, erkennt man auch, wenn man die anderen Personen des Dramas betrachtet, deren Charaktere sämtlich nicht so plastisch herausgearbeitet sind wie der Richards. Wenn auch Richard in unserem Drama als vollständig fertige Persönlichkeit dasteht, und man die in anderen Dramen so instruktive Charakterentwicklung hier nicht beobachten kann, so würde man doch ohne viel Schaden auf die vorhergehenden Dramen, die diese Entwicklung zeigen, verzichten können. Das ist jedoch nicht bei allen Personen des Dramas der Fall.

Richards Mutter ist eine stolze, in sich und ihrer Familie ruhende Frau, deren Selbstbewusstsein keinen Widerspruch verträgt. Ganz aus ihrem Charakter heraus ist ihr der hässliche und missratene Richard eine immerwährende Schmach. Die Reflex-Charakteristik enthüllt nur ihren Unwillen gegen jeden Widerspruch, bringt damit allerdings einen jener feinen, abrundenden Züge in ihren Charakter, für deren Ausmalung sie Shakespeare mit Vorliebe verwendet.

Man hat in diesem Drama häufig das Empfinden, als wären gewisse Personen gar nicht ihrer selbst willen oder irgend einer dramatischen Funktion wegen vorhanden, sondern lediglich um als Folie, als Reflektoren Richards zu dienen. Wie der Chemiker auf ein Salz eine Säure wirken lässt, so scheint Shakespeare sich an der Reaktion zu freuen, die in jeder Person vorgeht, wenn ihr Wesen mit dem Richards in Berührung kommt und diese Reaktion scheint ihm wichtiger als die betreffende Persönlichkeit, die er, nachdem sie von Richard zersetzt ist, fallen lässt.

Als bestes Beispiel in dieser Hinsicht ist mir immer

Lady Anne erschienen. Ihr Charakter ist bis zu dem Augenblicke, wo Richards Einwirkung beginnt, ganz der einer achtungswerten, ihrem toten Gemahl in aufrichtig trauernder Liebe ergebenen Frau. Aber unter Richards faszinierendem Einflusse schwinden Treue und Liebe und Pflicht und Trauer in ein Nichts und aus ihrem paralysierten Ich wird ein einziges: „Nimm mich hin, Dämon und doch Liebster!“ Die Reflex-Charakteristik bringt nur den Triumphschrei Richards über die Vernichtung dieser stolzen Seele.

Die Königin Elizabeth erscheint als sorgliche Mutter ihrer Kinder und als mächtige Stütze ihrer Verwandten. Sie hat ein sehr feines Empfinden, das sie leicht die Kränkungen Richards auf sich beziehen und sie darunter leiden lässt. Aus gleicher Wurzel und dem Bewusstsein des Schwindens ihrer körperlichen Vorzüge, das Richard ihr nahebringt, entspringt ihre Eifersucht der Liebeshändel ihres Gemahls wegen. Die Konstatierung dieser Eifersucht bleibt der Reflex-Charakteristik vorbehalten, wohl absichtlich, weil Shakespeare das direkte Charakterbild nicht durch Symptome der Eifersucht, die bekanntlich, selbst wenn sie berechtigt ist, nicht allzu erbaulich wirkt, verunstalten wollte. An der Schilderung der übrigen Charakterzüge nehmen beide Arten der Charakterisierung etwa gleichen Anteil.

Die Umgebung kann es ihr und ihren Angehörigen nicht verzeihen, dass sie durch die Gunst Edwards so hoch gestiegen sind. Das ist der Tenor aller Äusserungen über ihre Sippe; nur ihre Tochter Elizabeth hebt sich, obwohl sie im Drama nicht auftritt, in etwa von der Masse ab, indem sie als schön und tugendhaft und von königlichem Wesen geschildert wird. Dieser ganze Teil der Schilderung fällt ausschliesslich der Reflex-Charakteristik zu.

Einen recht bedeutenden Anteil hat unser Mittel bei der Schilderung Margarets, deren Wesen und vor allem deren frühere Rolle und damit ihre gegenwärtige Stellung ohne die Bemerkungen Dritter ziemlich unverständlich bleiben würden. Richard, der genau weiss, wo er die Menschen zu packen hat, um sie tötlich zu kränken, verweilt mit besonderer Vorliebe bei ihrem verblühten Äusseren.

Es ist eine gewisse Abstufung in den Charakteren der drei Brüder von Richard über Clarence zu Edward hin.

Clarence, weniger egozentrisch und weniger geistig veranlagt als Richard, hat in früherer Zeit seine Fahne stark nach dem Wind gedreht und muss sich dies von Mithandelnden öfter vorhalten lassen; er verfügt aber auch ähnlich wie Richard über eine faszinierende Kraft der Rede. Nicht abergläubisch wie Edward, ist er doch schwärmerisch genug, um in einem Traume ein übles Omen zu erblicken; er ist gewissenhaft genug, um über seine früheren Taten Unruhe zu empfinden. Diese einzelnen Züge werden in gleichem Masse mit beiden Mitteln der Charakterisierung ausgeführt, nur seine Bruderliebe ist meist aus den Bemerkungen anderer zu erkennen.

Edward ist ein Mensch, der ganz seinen augenblicklichen, meist aus sexueller Wurzel entspringenden Stimmungen unterworfen ist; abergläubisch und ausschweifend; ungerecht und auf seine Königswürde mit fast kindlicher Eifersucht bedacht. Alle diese Züge werden mit kleinen Ausnahmen durch die Reflex-Charakteristik geliefert, die auch fortlaufend über den Gang seiner Krankheit referiert.

Wenn auch die beiden Söhne Edwards zuweilen mit ein und derselben Bemerkung abgetan werden, so waltet bei ihnen doch ein ganz anderes Verhältnis ob, wie bei Chiron und Demetrius: sie sind zwei vollständig getrennte Persönlichkeiten. Beide sind jung und zart; aber Wales ist der ruhigere und besonnenere, York der jüngere ist grösser als sein Bruder, behender in der Auffassung und daher von etwas frühreifem, naseweisem Wesen. Die Reflex-Charakteristik hat an diesem Bilde soviel Anteil wie die direkte, nur bleibt ihr naturgemäss die Schilderung der äusseren Eigenschaften überlassen.

Buckingham mutet an wie ein Spiegelbild Richards, aber das Bild ist verzerrt; seine Pläne reichen nicht zu Richards Höhe hinan, sein Mut und seine Ausdauer bleiben hinter den gleichen Eigenschaften Richards zurück; seine Einsicht hat Mängel, denn sie vertraut Richard; Richard selbst nennt ihn Einfaltspinsel. Er ist zum grossen Teil nur Folie für Richard, das Talent in der Schurkerei, das für das Genie Richard als Vergleichungsmasstab dienen soll. Die Reflex-Charakteristik hat beim Entwurf seines Charakters einen wesentlichen Anteil, indem sie in den Äusserungen Richards seine Unzulänglichkeit aufdeckt.

Catesby ist der Äusserung Buckinghams gemäss ein ergebener Anhänger Richards.

Hastings ist eine leichtgläubige und vertrauensselige Natur, die sich selbst geistig höher einschätzt, als es die Umgebung tut, in sexueller Hinsicht ist er mit König Edward sogar im Geschmack verwandt. Die letztere Erkenntnis verdankt man den Bemerkungen Mithandelnder, die auch an seiner übrigen Charakterentwicklung bedeutenden Anteil haben, so besonders seine Königstreue und — sein behäbiges Äussere hervorheben.

Stanley wird in seiner loyalen Gesinnung durch unser Mittel mit ihm identifiziert.

In ganz kurzer, aber um so treffenderer Weise werden eine Anzahl von Personen untergeordneter Bedeutung durch die Reflex-Charakteristik gezeichnet.

Hauptsächlich durch sie werden auch die Bürger als stumme und dumme Klötze geschildert.

Wenn schon oben bei den beiden Prinzen darauf hingewiesen wurde, dass in diesem Drama im Unterschied zu Titus Andronicus das Bestreben herrsche, zu individualisieren, so findet man diese Behauptung auch bei den beiden Mördern des Clarence bestätigt. Direkte und Reflex-Charakteristik lassen den einen roher und rücksichtsloser, den anderen noch von einem Reste moralischen Verantwortlichkeitsgefühls durchdrungen sein.

Tyrrel, wieder ein kleines Prototyp Richards, wird hauptsächlich durch die Reflex-Charakteristik gezeichnet.

Richmond, der erst ganz am Ende des Dramas auftritt, ist von fleckenlos reinem Charakter. Ein sich widersreitendes Bild desselben spiegelt sich in den zahlreichen Äusserungen der Mithandelnden über ihn, die naturgemäss von ihrem persönlichen Parteistandpunkt aus über ihn urteilen.

Wirft man zusammenfassend einen Blick über diese Ausführungen, so scheint auch hier die in Titus Andronicus gemachte Beobachtung, dass die einzelnen Personen ihrer Bedeutung gemäss in den Kreis der Reflex-Charakteristik gezogen werden, sich zu bestätigen.

Wenn man jedoch betrachtet, wie sehr Richard auch für die Reflex-Charakteristik Mittelpunkt ist, indem einmal fast die Hälfte aller Äusserungen sich auf ihn bezieht, ein ander-

mal mindestens die Hälfte aller übrigen Bemerkungen von ihm ausgehen und dank der hier fast stets durchgeführten harmonischen Charakteristik auch für ihn selbst bezeichnend sind, dann erkennt man eine so straffe Zentralisation der Reflex-Charakteristik in seiner Person, dass man für jene allgemeine Beobachtung diese genauere setzen muss:

Die Reflex-Charakteristik in Richard III. ist zum allergrössten Teile nur mit Rücksicht und im Hinblick auf die Charakterinterpretation Richards geschaffen. Wo sie unabhängig von ihm auftritt, verfolgt sie zudem so häufig technische und andere Zwecke, dass für die übrigen handelnden Personen des Dramas relativ wenig Berücksichtigung verbleibt. Allerdings ist dieses Minimum von einer geradezu genialen Prägnanz.

Selbst wo dem ersten Anschein nach eine Menge von Äusserungen Richards über eine andere Person vorliegen, wie z. B. in Bezug auf Lady Anne, entpuppen diese sich bei näherem Zuschauen stets als von Richard seinen jeweiligen Absichten gemäss erfundene Schmeicheleien oder Verleumdungen. Ähnlich verhält es sich mit den Äusserungen Buckinghams. Zudem sehen einige Personen, so hauptsächlich Clarence, so wenig scharf, dass viele ihrer Bemerkungen eben nur für die eigene Harmlosigkeit charakteristisch sind.

Der Schilderung des Charakters einer der aufgeführten Persönlichkeiten durch die Reflex-Charakteristik allein begegnen wir nicht mehr, wenn schon das Minimum der für die Personen des Dramas, ausser Richard, verbleibenden Reflex-Charakteristik streng nach dem in Titus Andronicus gefundenen Satze verteilt ist.

Es bleibt dieser Satz auch hier bestehen, nur dass eben die Gestalt Richards die anderen an Bedeutung so unendlich überragt. Wenn man dieses Gesetz umkehrt und gemäss der aufgewandten Reflex-Charakteristik die Bedeutung der Personen feststellen will, so kommt man zu dem eingangs aufgestellten Resultat, dass dieses Drama zum grossen Teil des Charakterproblems Richards wegen geschrieben wurde.

Das Gesetz, an das sich diese letzten Ausführungen knüpften, wird nur durch die Gestalt König Edwards durchbrochen, die unverhältnismässig stark in den Brennpunkt der Reflex-Charakteristik gerückt ist. Diese Erscheinung erklärt

sich jedoch dahin, dass wir in Edward infolge seiner Krankheit eine bühnenunmündige Person wenigstens für einen Teil des Dramas zu erblicken haben.

Ein Wahrzeichen dafür, wie sehr die Kunst Shakespeares seit Titus Andronicus gewachsen ist, bildet die gänzlich andere Behandlung der äusseren Erscheinung einer Person, die sich in diesem Drama durchaus mit ihrem Innern zu einer Wesenseinheit verschmilzt; darauf wurde schon an den in Betracht kommenden Stellen hingewiesen. Ich will hier nur noch ein Beispiel anführen: Es war von Hastings die Rede, und, wie es häufig bei Shakespeare der Fall ist und im Leben auch, in diesem Moment erscheint Hastings selbst. Rasch wirft Buckingham noch hin: *Here comes the sweating lord.* Wie man diese Bemerkung hört, fühlt man, wie richtig sie ist, und wie durch sie das ganze Bild des behäbigen, etwas dumm-gutmütigen, aber ehrlichen, mit kleinen verzeihlichen Schwächen behafteten Mannes vor den Augen aufsteigt.

Auch die gleichzeitige Charakterisierung mehrerer Personen durch eine Bemerkung, deren Gefahren wir schon in Titus Andronicus erkannten, ist fast ganz verschwunden. Sind zwei Personen durch Zufall mit einander eng verbunden, wie die beiden Prinzen oder die beiden Mörder, so beschäftigen sich bei ihrer Einführung die Bemerkungen der Mithandelnden mit beiden zugleich, um zunächst den Eindruck festzuhalten, dass diese Personen zu einander gehören; sehr bald aber beginnen ihre Äusserungen zwischen ihnen zu unterscheiden. Nur wo eine tatsächliche Gemeinschaft besteht, wie im Schicksal der Verwandten Elizabeths, spiegelt sich diese auch in den Äusserungen der Mithandelnden.

Auch die doppelte Charakterisierung ist zu einer viel feineren geworden, indem sie beginnt, mit Kontrastierungen zu arbeiten. Ich erinnere nur an die durch Buckingham und Richard selbst durchgeführte Gegenüberstellung der Charaktere Richards und Edwards, die, so unwahr sie im grossen und ganzen ist, den Zweck hat, den Charakter Richards den Bürgern gegenüber zu heben, und diesen Zweck in der Tat auch erreicht.

Während sich bezüglich der harmonischen Charakterisierung in Titus Andronicus nur der Satz feststellen liess, dass von einigen Ausstellungen abgesehen, die Personen nichts

sagten, was gegen ihre Eigenart verstosse, lässt sich hier sogar sagen (wie schon vorher erkannt wurde), dass die Äusserungen der einzelnen Personen über andere für sie selbst in hohem Grade charakteristisch sind. Man greife irgend eine Äusserung Richards heraus — es braucht gar nicht ein solch grasser Fall wie in IV, IV, 157 zu sein — und man wird diese Behauptung bestätigt finden. Natürlich ist das nicht durchgängig der Fall, besonders bei Bemerkungen nicht, die einen informatorischen oder anderen Nebenzweck haben, ja es kommen auch in diesem Drama noch Verstösse in dieser Richtung vor, die zudem mit jenen in Titus Andronicus verwandt sind. So kann man sich die Naivität des Clarence, besonders in seiner Auffassung Richards, sehr wenig aus seinen sonstigen, gar nicht so harmlosen Charaktereigenschaften erklären. Eine ähnliche inkonsequente Betonung der Naivität lag ja bei Marcus Andronicus vor. Auch dass der junge York Richard in so starkem Masse durchschaue, will trotz seiner offenbaren Begabung als übertrieben erscheinen. Es macht fast den Eindruck, als verzeichne sich Shakespeare besonders leicht beim Entwurf derartig naiver Personen, und zwar sowohl nach der Seite des Zuviel wie des Zuwenig hin. Kleine Schwächen wird man in dieser Hinsicht auch bei der Gestalt Hastings bemerken können. Abgesehen von diesen Aussetzungen ist die Harmonie der Charakteristik in diesem Drama so weit erreicht, dass sie allein den gewaltigen Fortschritt seit Titus Andronicus verdeutlichen kann.

Man hätte neben der Vervollkommnung auch eine verminderte Anwendung der Reflex-Charakteristik, da sie doch immerhin ein sekundäres Mittel ist oder sein sollte, erwarten dürfen. Dass dies nicht der Fall ist, erklärt sich neben einer besonderen Vorliebe Shakespeares für dieses Mittel aus der grossen Zahl der Personen im Drama. Sollte da jede Person erst ihren Charakter in ihren Handlungen entwickeln, so würde sich die Handlung ganz und gar verzetteln. Zudem aber spielen in diesem Drama eine ganze Reihe von Personen mit, die überhaupt nicht auf der Bühne erscheinen. Da ist Elizabeth, die Tochter der gleichnamigen Königin, da ist Countess Richmond, die Gemahlin Derbys, da ist ferner Mistress Shore, die Geliebte Edwards und Hastings, von der ein recht ausführliches Bild entworfen wird.

Sogar eine Reihe schon verstorbener Personen leben im Munde der Agierenden weiter. Es ist dies in der Eigenschaft dieses Dramas als Schlussakt einer Tetralogie begründet. Wenn auch über der Arbeit der Charakter Richards für Shakespeare die Hauptsache wurde, wie es sich ähnlich bezüglich der Gestalt des Marquis Posa in Don Carlos bei Schiller nachweisen lässt, so ist doch zu bedenken, dass in der ursprünglichen Intention des Dichters das Drama Richard III nicht in jeder Hinsicht ein selbständiges Ganzes sein sollte. Daher liegen häufig die ersten Ursachen zum Geschick einer Person des Dramas schon in der Trilogie Henry VI. — ich erinnere an den merkwürdigen Versuch der beiden Mörder, die Ermordung ihrem Opfer gegenüber zu rechtfertigen, ein Zug, der so wenig in das Drama hineinpasst, dass man fast glauben könnte, Shakespeare habe hier ein Stück seiner Vorlage stehen lassen. — In der Trilogie liegen denn auch Beziehungen der Personen unseres Dramas zu inzwischen verstorbenen Personen, die ihre Schatten bis in unser Drama werfen. Um alles dies klar zu stellen, musste ein starker Apparat von Reflex-Charakteristik verwandt werden, der zu gleicher Zeit die Beziehungen zu den früheren Dramen aufklärt und das vorliegende auch für sich allein verständlich macht.

Das interessanteste Beispiel, verstorbene Personen in dieses Drama hineinzuziehen, ist in dem Bericht des Clarence über seinen Traum zu finden, in dem er erzählt, wie sein Schwiegervater Warwick und der Sohn Henrys VI., Edward, ihn angeredet hätten. Hier sprechen längst Verstorbene über eine Person des Dramas und zwar eigentümlicher Weise bedienen sie sich dieser selben Person als Medium.

Überhaupt kann Shakespeare nie eine Person auch nur erwähnen lassen, ohne ein kurzes aber unfehlbar treffendes Charakteristikon beizufügen.

Mit den letzteren Betrachtungen haben wir uns schon den technischen Funktionen der Reflex-Charakteristik zugewandt, die nun weiter ausgeführt werden sollen.

Da ist denn zunächst der Blick auf die zahlreichen Bemerkungen zu richten, die nur den Zweck der Information des Zuschauers verfolgen: Auch das Drama Richard III. ist sehr handlungsfreudig, da es aber auf der anderen Seite grossen Wert auf die Motivierung und Charakterzeichnung

legt, bleibt für die Ausführungen mancher Handlungen im Drama kein Raum, so dass diese lediglich durch die Bemerkungen der Mithandelnden bekannt gemacht werden können. Einen solchen Wert hat die Stelle IV, III, 39, die im Verein mit der Bemerkung I, II, 230 das Schicksal der Lady Anne erklärt. Ähnlich erfährt man das Ende der beiden Prinzen, der Lords zu Pomfret und Buckinghams. Es lassen sich allerdings auch ästhetische Gründe für die Verlegung dieser Handlungen hinter die Szene anführen. Ebenso dient die Reflex-Charakteristik, die in solchen Fällen ihren Namen allerdings wenig verdient, dazu, über den Fortgang der Reise des Prinzen von Wales, sowie über den Verlauf der Krankheit König Edwards zu berichten, sowie zu manchen anderen Informationen.

Nahe verwandt damit ist die Vorstellung einer Person bei ihrem Erscheinen durch eine mithandelnde. Diese von Shakespeare gern geübte Praxis ist auch in diesem Drama reichlich angewandt; ich erinnere nur an die schon in anderem Zusammenhange besprochene Bemerkung Buckinghams über Hastings.

Stimmungsvorbereitung ist in weit schwächerem Masse in diesem Drama durch unser Mittel bezweckt, nur in etwa bei Tyrrel und Richmond, in beiden Fällen jedoch nicht so prägnant wie in Titus Andronicus.

Auch als Stimmungsverteilung wirkt es in diesem Drama nicht in dem in Titus Andronicus festgestellten Sinne, wenigstens nicht bezüglich Richards; denn so verleumderisch er auch über andere Personen sprechen mag, diese Verleumdungen rufen der genialen Kühnheit wegen, mit der sie geschehen, in uns keine Antipathie gegen Richard hervor, sondern steigern sogar unser Interesse für ihn. Verleumdet dagegen der weniger grandiose Buckingham, so tritt sofort die entgegengesetzte Reaktion ein. In einer von dieser verschiedenen Weise, die sich in ersten Ansätzen auch schon in Titus Andronicus zeigte, dient unser Mittel in diesem Drama noch zur Stimmungserweckung, indem unsere Gefühle für solche Personen wachgerufen werden, die sich in ihren Äusserungen als unwissend betreffs des wahren Charakters einer ihnen gefährlichen Person zeigen. Erblickt man eine Person in einem derartigen gefährlichen Irrtum, so fühlt man sich auf das

stärkste gedrungen, ihr den wahren Sachverhalt zuzurufen und sie zu warnen, es entwickelt sich also eine starke Sympathie für sie. Die beiden markantesten Beispiele in diesem Drama sind allerdings nicht imstande, eine reine derartige Stimmung hervorzurufen: Clarence ist in der Verkennung Richards zu einfältig, und Hastings wirkt in seiner Selbstzufriedenheit zu wenig ernsthaft.

Interessant für den technischen Aufbau des Dramas ist es, festzustellen, dass bei weitem der stärkste Gebrauch von der Reflex-Charakteristik im ersten Akte gemacht wird, der etwa ebensoviele Stellen aufweist wie drei andere Akte zusammen; man erkennt also, wie sehr sie Shakespeare als Hülfsmittel der Exposition verwandt hat. In der Tat wird sie dort stets die wichtigsten Dienste leisten können, während sie in den Akten, in denen die Handlung lebhafter wird, ihres mehr epischen Charakters wegen, mehr zurücktreten muss. Damit steht die Tatsache im Einklang, dass sie im fünften Akte dieses Dramas, wo nichts mehr vorzubereiten und kaum etwas zu erklären ist und die Handlung in raschem Schritte dem Ende zueilt, am wenigsten verwandt ist, sie erreicht noch nicht den vierten Teil der Zahl des ersten Aktes. In den übrigen Akten ist in ziemlich gleichem Masse Gebrauch von ihr gemacht, jedoch in jedem bei weitem nicht halb so oft wie im ersten Akte. Auch diese Verhältnisse sind geeignet, ein Licht auf die Beziehungen der Charakteristik zur Handlung zu werfen.

Zum Schluss die Bemerkung, dass die Betrachtung dieses Dramas vor allen Dingen lehrt, dass Shakespeares Kunst in der Verwendung der Reflex-Charakteristik eine viel, viel feinere geworden ist, dass ihm vor allen Dingen eine harmonische Charakterisierung und damit ein vollständiges Dramatisieren dieses häufig mehr epischen Mittels geglückt ist. Bunt verschlungen, als wenn das Leben selbst am Webstuhl gesessen hätte, sind in diesem Drama die Fäden der Beziehungen der Personen zueinander und das Verhältnis ihrer Charaktere zur Handlung, aber dem Schauenden entwirren sich diese Fäden zu einer unvergesslichen Offenbarung.

---

## Hamlet.

### I.

Shakespeares Hamlet weicht in technischer Hinsicht nicht wenig von der sonstigen Gepflogenheit des Dichters ab. Sarrazin bemerkt darüber[1]: Überhaupt weicht ja die Darstellungsweise, Charakterzeichnung, Komposition des Hamlet-Dramas etwas von Shakespeares sonstiger Technik ab und nähert sich mehr als sonst den älteren, steifen, akademischen Dramen, als wenn der dichterische Stoff, bevor er von Shakespeare bearbeitet wurde, durch die Hände eines anderen Dichters gegangen wäre. Das Gewebe der Handlung ist sonst bei Shakespeare reicher, voller und bunter; die Nebenpersonen treten mehr hervor, die Charaktere sind sonst aus härterem Holze geschnitzt.

Diese Eigentümlichkeiten machen das Drama für unsere Zwecke nur um so interessanter, aber man wird gut tun, ihrer stets eingedenk zu sein.

Es liegt auf der Hand die Materialzusammenstellung mit der auf Hamlet bezüglichen Reflexcharakteristik zu eröffnen, und zwar wird es sich empfehlen, Hamlet zunächst von den weniger bedeutenden Personen beurteilt zu sehen und allmählich zu den ihm Näherstehenden vorzuschreiten und so eine nicht uninteressante Steigerung zu erzielen.

Es möge jedoch gestattet sein in diesem Drama, auf alle jene Stellen zu verzichten, die, ohne einen Beitrag zur Charakteristik zu liefern, Vorgänge im Drama, wie Eintritt und Abgang von Personen, kommentieren. Die Funktion derartiger, nur halb hierher gehörigen Stellen ist in den vorhergehenden Kapiteln hinlänglich erkannt worden.

---

1) Gregor Sarrazin „Thomas Kyd und sein Kreis“, Berlin 1892, S. 98.

Den Anfang der Beurteilung Hamlets möge Fortinbras machen:

V, II, 406 — — — — Let four captains
Bear Hamlet, like a soldier, to the stage;
For he was likely, had he been put on,
To have proved most royally.

Dem Urteil dieses weitblickenden Mannes diametral gegenüber steht das des einen Totengräbers, aber es ist nicht minder interessant, weil es als Echo der Ansicht des gemeinen Volkes über Hamlet gelten darf;

V, I, 161 he that is mad, and sent into England.

und:

V, I, 164 because he was mad: he shall recover his wits there; or, if he do not, it's no great matter there.

weiter:

V, I, 168 'Twill not be seen in him there; there the men are as mad as he.

Den Geist von Hamlets Vater möchte ich nicht zu den Nebenpersonen rechnen; es ist, wie die Untersuchung zeigen wird, ein ziemlich reicher Apparat zu seiner Schilderung verwandt; über Hamlet äussert er sich allerdings nur zweimal, und zwar zunächst in Bezug auf Hamlets Aufgabe:

I, IV, 31 — — — — I find thee apt,

alsdann mit Hinblick auf Hamlets Zögern:

III, IV, 110 Do not forget: this visitation
Is but to whet thy almost blunted purpose.

Hiermit sind die vereinzelten Äusserungen über Hamlet auch schon erschöpft; alle übrigen Personen haben bedeutend mehr über ihn zu sagen. Zuerst die beiden Unzertrennlichen, Rosencrantz und Guildenstern, die als Einzelpersönlichkeiten hier wie im Drama nicht in Betracht kommen.

III, I, 5 Ros. He does confess he feels himself distracted;
But from what cause he will by no means speak.
Guil. Nor do we find him forward to be sounded,
But, with a crafty madness, keeps aloof,
When we would bring him on to some confession
Of his true state.

Auf die Frage der Königin, wie Hamlet sie empfangen habe, erwidern sie:

III, I, 11 Ros. Most like a gentleman.
Guil. But with much forcing of his disposition.
Ros. Niggard of question; but, of our demands,
Most free in his reply.

Mit Bezug auf die Schauspieler bemerkt Rosencrantz:

III, I, 17 — — — — of these we told him;
And there did seem in him a kind of joy
To hear of it.

Auf Hamlets Bemerkung, Dänemark sei ein Gefängnis, antwortet Rosencrantz:

II, II, 258 Why then, your ambition makes it one; 'tis too narrow for your mind.

Bei diesem Ausspruch haben mangelndes Verständnis für Hamlets Innere und höfisches Phrasenwesen Paten gestanden. Einen Vorwand Hamlets nimmt er für bare Münze:

III, II, 356 How can that be, when you have the voice of the king himself for your succession in Denmark?

Beide fühlen sich gelegentlich veranlasst, in einen warnenden Ton zu verfallen:

III, II, 351 Ros. you do, surely, bar the door upon your own liberty, if you deny your griefs to your friend.

und:

III, II, 320 Guil. Good my lord, put your discourse in some frame and start not so wildly from my affair.

Nur einmal durchschaut ihn Guildenstern in etwa:

III, II, 326 Nay, good my lord, this courtesy is not of the right breed.

In folgender Äusserung ist Rosencrantz nur der Übermittler eines Wortes von Hamlets Mutter:

III, II, 338 Then thus she says; your behaviour hath struck her into amazement and admiration.

In einer Linie mit den beiden bewegt sich Polonius, was das Verständnis von Hamlets Persönlichkeit anbetrifft; er weiss ausser einigen belanglosen, höfischen Bemerkungen zu Hamlets Ausdrucksweise und der Mitteilung:

II, II, 160 You know, sometimes he walks four hours together
Here in the lobby,

die von der Königin bestätigt wird, nur von Hamlet als dem

Liebhaber seiner Tochter und dem durch deren Zurückhaltung verrückt Gewordenen zu sprechen. Jene Mitteilung beansprucht ein besonderes Interesse. Sie wurde von allen, die in Hamlet einen Grübler und Kritiker[1]) sehen, als Hauptargument ins Treffen geführt. Gewiss, die Stelle verrät, dass Hamlet stundenlang in tiefem Nachdenken vor sich hinbrütet, aber ich halte das mit Kuno Fischer[2]) nicht für eine ursprüngliche Eigenschaft seines Naturells, sondern lediglich für eine Folge seiner durch die Verhältnisse heraufbeschworenen Lage. Seiner Tochter hat Polonius folgendes über Hamlet zu sagen:

I, III, 91 'Tis told me, he hath very oft of late
Given private time to you,

und im weiteren Verlauf des Gesprächs:

I, III, 123 — — — — For Lord Hamlet,
Believe so much in him, that he is young,
And with a larger tether may he walk
Than may be given you: in few, Ophelia,
Do not believe his vows; for they are brokers,
Not of that dye which their investments show,
But mere implorators of unholy suits,
Breathing like sanctified and pious bawds,
The better to beguile.

Er kann sich zu einer derartigen Charakteristik, die zu beweisen ihm schwer fallen würde, nur durch die Sorge für seine Tochter berechtigt halten. Im Gespräch mit Hamlet macht er einige Randbemerkungen zu diesem Thema:

II, II, 188 Still harping on my daughter: yet he knew me not at first; he said I was a fishmonger: he is far gone, far gone: and truly in my youth I suffered much extremity for love; very near this.

Schliesslich fasst er dann den Zustand Hamlets unter der einen Formel der unglücklichen Liebe zusammen:

II, II, 164 — — — — if he love her not
And be not from his reason fall'n thereon,
Let me a. s. o.

---

1) The Works of Shakespeare „The Tragedy of Hamlet" Edited by Edward Dowden, London 1899.

2) Kuno Fischer „Shakespeare's Hamlet" Heidelberg o. J.

und:

II, I, 102 This is the very ecstasy of love.

Dabei erfährt man auch Einzelheiten über Hamlets Liebeswerben:

II, II, 126 — — — — his solicitings,
As they fell out by time, by means, and place.

Er berichtet dem König:

II, II, 92 — — — — your noble son is mad:
Mad call I it; for, to define true madness,
What is't but to be nothing else but mad?

In dieser Tonart geht es nun weiter:

III, I, 184 — — — — but yet do I believe
The origin and commencement of his grief
Sprung from neglected love.

und:

II, II, 146 And he, repulsed — a short tale to make —
Fell into a sadness, then into a fast,
Thence to a watch, thence into a weakness,
Thence to a lightness, and, by this declension,
Into the madness wherein now he raves,

sowie:

II, I, 110 — — — — That hath made him mad.
I am sorry that with better heed and judgement
I had not quoted him: I fear'd he did but trifle,
And meant to wreck thee; but, beshrew my jealousy!

Aber dieser halb selbstgefällige Ton, der einmal seiner einfältigen Freude, dass er allein hinter das Geheimnis gekommen, ein andermal einem gewissen väterlichen Stolz, dass seine Tochter so viel über Hamlet vermocht habe, entspringt, hält in einigen anderen Stellen nicht vor.

So sagt er der Königin:

III, IV, 1 He will come straight. Look you lay home to him:
Tell him his pranks have been too broad to bear with,
And that your grace hath screen'd and stood between
Much heat and him.

Einmal gar kommt ihm eine Ahnung von der Wahrheit:

II, II, 208 Though this be madness, yet there is method in't.

oder einige Zeilen weiter:

How pregnant sometimes his replies are!

Weniger leichtgläubig in Bezug auf Hamlets Irrsinn ist Claudius, sein Oheim, wenn er auch anfangs Hamlets Zustand mit Recht auf die Trauer um seinen Vater zurückführt, wobei er allerdings ein anderes Moment, seine Heirat mit Hamlets Mutter nicht beachten will. Er hat zuerst die Meinung, Hamlet könne durch einiges gütliche Zureden aus seiner Melancholie herausgeleitet werden:

I, II, 66 How is it that the clouds still hang on you?

ferner:

I, II, 87 'Tis sweet and commendable in your nature, Hamlet,
To give these mourning duties to your father:

sowie:

I, II, 106 — — — — We pray you, throw to earth
This unprevailing woe, and think of us
As of a father: for let the world take note,
You are the most immediate to our throne.

Es hat fast den Anschein, als glaube er seine Absicht erreicht zu haben, denn er sagt:

I, II, 123 This gentle and unforced accord of Hamlet.

Eine Bemerkung, die eine interessante Information bedeutet, fällt aus diesem Rahmen heraus:

I, II, 112 — — — — For your intent
In going back to school in Wittenberg — —

Allmählich wird Claudius anderer Ansicht, gerade er am ersten, weil sein Schuldbewusstsein ihn argwöhnisch macht. So äussert er zu Rosencrantz und Guildenstern:

II, II, 4 — — — — Something have you heard
Of Hamlet's transformation; so call it,
Sith nor the exterior nor the inward man
Resembles that it was. What it should be,
More than his father's death, that thus hath put him
So much from the understanding of himself,
I cannot dream of;

Dann klammert er sich mit Gewalt an den Gedanken, es sei die Liebe zu Ophelia, die diesen Zustand hervorgerufen habe:

III, I, 35 And gather by him, as he is behaved,
If 't be the affliction of his love or no
That thus he suffers for.

Aber er, in dem die Furcht vor Entdeckung wühlt, ahnt instinktiv, dass es nicht die Qualen enttäuschter Liebe sind, unter denen Hamlet leidet:

III, I, 170 Love! his affections do not that way tend;
Nor what he spake, though it lack'd form a little,
Was not like madness. There's something in his soul
O'er which his melancholy sits on brood;

ein paar Verse weiter:

Haply the seas and countries different
With variable objects shall expel
This something-settled matter in his heart,
Whereon his brains still beating puts him thus
From fashion of himself.

Nach dem auf Hamlets Befehl aufgeführten Schauspiel kann bei ihm kein Zweifel mehr darüber obwalten, wie wenig harmlos Hamlets Zustand ist:

III, III, 1 I like him not, nor stands it save with us
To let his madness range.

und:

III, III, 5 The terms of our estate may not endure
Hazard so near us as doth hourly grow
Out of his lunacies.

Man hat das Gefühl, dass er weiss, was er von Hamlet zu erwarten hat, trotzdem kein Wort in dieser Richtung fällt. Dieses Gefühl wird zur Gewissheit, wenn man seine Äusserungen über die Ermordung des Polonius vernimmt:

IV, I, 12 — — — — O heavy deed!
It had been so with us, had we been there:
His liberty is full of threats to all,

und:

IV, III, 2 How dangerous it is that this man goes loose!
Yet must not we put the strong law on him:
He's loved of the distracted multitude,

ferner:

IV, III, 57 Follow him at foot; tempt him with speed aboard;
Delay it not, I'll have him hence to-night.

denn:

IV, III, 68 For like the hectic in my blood he rages,

und schliesslich sagt er zur Königin:

IV, V, 80 — — your son gone; and he most violent author
Of his own just remove.

Die noch übrigen Äusserungen des Königs über Hamlet sind an Laertes gerichtet, aus ihnen sprechen Verlegenheit, Angst und Hass, sowie der Wunsch Hamlets ledig zu werden. Er beginnt mit der Tatsache:

IV, VII, 3 Sith you have heard, and with a knowing ear,
That he which hath your noble father slain
Pursued my life

und muss ferner ein Zugeständnis machen, das Hamlet in ganz besonders helles Licht rückt:

IV, VII, 16 — — — — The other motive,
Why to a public count I might not go,
Is the great love the general gender bear him;
Who, dipping all his faults in their affection,
Would, like the spring that turneth wood to stone,
Convert his gyves to graces;

Dann aber beginnt er:

IV, VII, 72 You have been talk'd of since your travel much,
And that in Hamlet's hearing, for a quality
Wherein, they say, you shine: your sum of parts
Did not together pluck such envy from him
As did that one, and that, in my regard,
Of the unworthiest siege.

und wieder:

IV, VII, 103 — — — — Sir, this report of his
Did Hamlet so envenom with his envy
That he could nothing do but wish and beg
Your sudden coming o'er, to play with him.

Er dichtet in diesen beiden Stellen Hamlet Eigenschaften an, die nicht nur nirgends ihre Bestätigung finden, sondern die in ihrer hier geübten Übertreibung dem Charakter Hamlets widersprechen. Ich wenigstens kann mich nicht entschliessen, auch nur etwas von ihnen für wahr zu halten, so wenig ich auch ein cholerisches Element in Hamlets Charakter verkenne. Sie sind nichts als recht plumpe Lügen, die den Zweck haben Laertes zu reizen. Zudem schildert der König gleich darauf Charakterzüge, die schlecht mit jenen Hand in Hand gehen könnten:

IV, VII, 135 — — — — he, being remiss,
Most generous and free from all contriving,
Will not peruse the foils.

Bei den Äusserungen des Laertes über Hamlet sind zwei Kategorien zu unterscheiden; zuerst die jener Zeit, in der ihm Hamlet gleichgültig ist und er vollständig leidenschaftslos über ihn spricht. In diese Zeit fallen folgende Stellen:

I, III, 5 For Hamlet and the trifling of his favour,
Hold it a fashion and a toy in blood,
A violet in the youth of primy nature,
Forward, not permanent, sweet, not lasting.
The perfume and suppliance of a minute;
Not more.

und:

I, III, 14 — — — — Perhaps he loves you now,
And now no soil nor cautel doth besmirch
The virtue of his will: but you must fear,
His greatness weigh'd, his will is not his own;
For he himself is subject to his birth:
He may not, as unvalued persons do,
Carve for himself; for on his choice depends
The safety and health of this whole state;
And therefore must his choice be circumscribed
Unto the voice and yielding of that body
Whereof he is the head. a. s. o.

Die übrigen Äusserungen fallen in die Zeit nach der Ermordung des Polonius und der Umnachtung der Ophelia. Dass diese Auslassungen eine überaus leidenschaftliche Färbung haben, kann bei allem Vorhergegangenen und bei dem Temperamente des Laertes nicht in Verwunderung setzen; trotzdem muss sein Urteil von seinem Standpunkt aus gerecht genannt werden:

IV, VII, 6 — — — — these feats,
So crimeful and so capital in nature,

und:

V, I, 269 — — — — O, treble woe
Fall ten times treble on that cursed head,
Whose wicked deed thy most ingenious sense
Deprived thee of!

Immerhin aber bleibt er noch besonnen genug, um das übertriebene Lob, das Hamlet seiner Fechtkunst spendet, richtig einzuschätzen:

V, II, 269 You mock me, sir.

Und gerade er ringt sich im letzten Augenblicke wieder zu einem ungetrübten Urteil über Hamlet durch, wie die Worte durchblicken lassen:

V, II, 324 — — — Hamlet, thou art slain;
No medicine in the world can do thee good;
In thee there is not half an hour of life;
The treacherous instrument is in thy hand,
Unbated and envenom'd, — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — — — the king, the king's to blame.

Ähnlich wie beim König ist die Entwicklung der Ansicht über Hamlet bei der Königin, wenn auch im einzelnen wesentlich modifiziert. So sucht auch sie seine übermässige Trauer durch Zureden zu mildern:

I, II, 68 Good Hamlet, cast thy nighted colour off,
And let thine eye look like a friend on Denmark.
Do not for ever with thy vailed lids
Seek for thy noble father in the dust,

aber, dass es nicht allein die Trauer um den Vater ist, das weiss sie auch, darum die Frage:

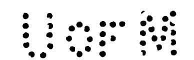
I, II, 75 Why seems it so particular with thee?

eine Frage, die sie fast gegen ihren Willen stellt und deren offne Beantwortung sie fürchtete, wenn sie nicht wüsste, dass Hamlet sie in Gegenwart anderer nie beantworten wird. Daher die Kühnheit dieser Frage, eine listige Kühnheit, die später sagen möchte: „Du hast doch damals keinen anderen Grund angegeben". Aus ähnlichen Ursachen tut sie die Äusserung, der sie so gern glauben möchte:

III, I, 38 — — — — I do wish
That your beauties be the happy cause
Of Hamlet's wildness.

hat sie vorher doch schon gestanden:

II, II, 56 I doubt it is no other but the main;
His father's death, and our o'erhasty marriage.



Es ist jedoch kaum Furcht vor Hamlet, was aus ihrer Selbstbeschwichtigung herausklingt, eher Sorge um ihn. Man beachte folgende Stellen:

II, II, 19 Good gentlemen, he hath much talk'd of you;
And sure I am two men there are not living
To whom he more adheres.

Das charakterisiert das frühere Verhältnis Hamlets zu den beiden, enthüllt aber auch deutlich den sorgenden Wunsch der Mutter, den Sohn versöhnt zu sehen. Ferner:

II, II, 36 My too much changed son.

und:

II, II, 168 But, look, where sadly the poor wretch comes reading.

Es stellt sich somit zwischen den beiden Personen, die zur Erkenntnis kommen, dass dem Zustande Hamlets ein wesentliches mehr als die Trauer um den Tod des Vaters zu Grunde liege, eine feine Unterscheidung in ihrem Urteil über Hamlet heraus, die zuletzt in der, auch in diesen Urteilen unsäglich fein aufrechterhaltenen, Verschiedenheit ihrer Charaktere begründet ist. Die Königin ist ganz Weib und Mutter in allem, was sie über den Sohn sagt; so kommt sie auch niemals auf den Gedanken, Hamlet stelle sich irrsinnig, sie fürchtet, er sei durch das Übermass der Sorgen wirklich irrsinnig geworden, deshalb sind ihre Äusserungen, als Hamlet sich, wie sie glaubt, mit der wesenlosen Luft unterhält, durchaus ehrlich gemeint[1]:

III, IV, 105 Alas, he's mad!

und:

III, IV, 138 This is the very coinage of your brain;
This bodiless creation ecstasy
Is very cunning in.

ferner:

III, IV, 116 Alas, how is 't with you,
That you do bend your eye on vacancy

---

1) Ich kann hier nicht umhin, daran zu erinnern, dass es neben dem Ophelien-Problem auch ein Problem gibt, das die Königin zum Gegenstande hat. Wie weit geht ihre Schuld? Inwiefern bildet sie als wahres, echtes Weib eine Parallele zu Ophelia? Wie kommt es, dass beiden gewisse Hemmungsvorstellungen gänzlich zu fehlen scheinen, die ihr Handeln oft mit dem trunkenen Lichtfluge eines Falters vergleichen lässt?



And with the incorporal air do hold discourse?
Forth at your eyes your spirits wildly peep;
And, as the sleeping soldier in the alarm,
Your bedded hair, like life in excrements,
Start up, and stand an end. O gentle son,
Upon the heat and flame of thy distemper
Sprinkle cool patience.

Diese letztere Stelle ist ein klassisches Beispiel jener Eigenschaft shakespearescher Gestalten, in der grössten Ergriffenheit andere zu schildern, für die in der Einleitung Otto Ludwigs Worte angeführt wurden. Eine andere Art von Bemerkungen sind die, welche die Königin in derselben Szene macht, um den Vorwürfen Hamlets zu begegnen. Sie beginnt, indem sie ihm unfreiwillig die Wirkung, die das Schauspiel auf den König machte, eingesteht:

III, IV, 9 Hamlet, thou hast thy father much offended.

Hamlets Antwort trägt ihm den Vorwurf ein:

III, IV, 11 Come, come, you answer with an idle tongue.

Hierher gehören ferner:

III, IV, 39 What have I done, that thou darest wag thy tongue
In noise so rude against me?

und:

III, IV, 88 — — O Hamlet, speak no more:
Thou turn'st my eyes into my very soul,

und:

III, IV, 95 These words, like daggers, enter in mine ears,

und schliesslich gesteht sie ihm den vollen Sieg zu:

III, IV, 157 O Hamlet, thou hast cleft my heart in twain.

Aber schon weit vorher hatte sie die Ermordung des Polonius nur mit den zagen Worten charakterisiert:

III, IV, 27 O, what a rash and bloody deed is this!

Wie der König kommt sie also im dritten Akte zu der untrüglichen Erkenntnis dessen, was in Hamlet vorgeht; wie der König ist sie von nun an in ihren Äusserungen über den Sohn nicht mehr aufrichtig, allerdings aus dem entgegengesetzten Motiv, nämlich um Hamlet zu schützen:

IV, I, 7 Mad as the sea and wind, when both contend
Which is the mightier: in his lawless fit,

Behind the arras hearing something stir,
Whips out his rapier, cries: „A rat, a rat!“
And, in his brainish apprehension, kills
The unseen good old man.

und:

IV, I, 24 — — — — he weeps for what is done.

Laertes beschwichtigt sie:

V, I, 307 — — This is mere madness:
And thus awhile the fit will work on him;
Anon, as patient as the female dove,
When that her golden couplets are disclosed,
His silence will sit drooping.

Wohl die überraschendste Charakterisierung, die Hamlet überhaupt erfährt, liegt in den Worten der Mutter:

V, II, 298 He's fat, and scant of breath.

Das ist bekanntlich eine Stelle, die fast eine Literatur für sich hervorgerufen hat; rein äusserlich gehört sie ihrer Ursache nach in das Kapitel: Mütterliche Besorgnis; sie ist die Antwort auf die Bemerkung des Königs: *Our son shall win.* Das gewaltige Interesse, das sie beansprucht, liegt in dem Umstande, dass beim Lesen des Dramas niemand diesen Eindruck gewinnt, wenn er auch an sich im Bilde Hamlets durchaus nicht stört.

Ich halte gerade die Bemerkungen der Mutter über Hamlet, für ein ganz vorzügliches Beispiel der reifen Kunst Shakespeares, jede Person von ihrem individuellen Gesichtspunkte aus über andere urteilen zu lassen und glaube dies hier besonders durch die Vergleichung mit dem Könige klargelegt zu haben.

Es empfiehlt sich gleich anschliessend hieran, das andere weibliche Wesen, das Hamlet nahe steht, Ophelia, über ihn zu vernehmen. Gerade ihre Äusserungen zusammenzustellen ist von hervorragendem Interesse, weil sie einmal Hamlet in einer Rolle erscheinen lassen, die er im Drama schon aufgegeben hat, und weil sie die Überzeugung verschaffen, das Hamlet mit allem Ernste um sie geworben hat, mit jener shakespeareschen Liebe, deren Ziel die Ehe ist, wie Wetz[1]) einmal sagt.

1) W. Wetz, w. o. a. I, S. 460.

Im ersten Akte gesteht Ophelia ihrem Vater:

I, III, 99 He hath, my lord, of late made many tenders
Of his affection to me.

und:

I, III, 110 My lord, he hath importuned me with love
In honourable fashion.

und in der nächsten Replik:

And hath given countenance to his speech, my lord,
With almost all the holy vows of heaven.

weiter zu Hamlet:

III, I, 93 My lord, I have remembrances of yours,
That I have longed long to re-deliver.

sodann:

III, I, 97 My honour'd lord, you know right well you did;
And, with them, words of so sweet breath composed
As made the things more rich: their perfume lost,
Take these again; for to the noble mind
Rich gifts wax poor, when givers prove unkind.

Auf Hamlets Ausruf: *I did love you once,* antwortet sie:

III, I, 117 Indeed, my lord, you made me believe so.

Auch ihre Klage über den Zustand des Geliebten, den bezeichnender Weise auch sie nicht durchschaut, klingt in eine schmerzliche Erinnerung an ihrer beiden Liebe aus:

III, I, 158 O, what a noble mind is here o'erthrown!
The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword;
The expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form,
The observed of all observers, quite, quite down!
And I, of ladies most deject and wretched,
That suck'd the honey of his music vows,
Now see that noble and most sovereign reason,
Like sweet bells jangled, out of tune aud harsh;
That unmatch'd form and feature of blown youth
Blasted with ecstasy:

Ähnlich lautet die Klage in:

IV, I, 137 O, help him, you sweet heavens!

und:

III, I, 146 O heavenly powers, restore him.

Alle diese Äusserungen beweisen, wie tief Hamlets Liebe gewesen, oder doch wie tief Ophelia sie halten zu dürfen glaubte. Es sind diese Stellen, wie schon viele in dieser Arbeit betrachtete, in gleichem Masse wertvoll für den Sprechenden wie für den Beurteilten. Die nächste Reihe bringt weiteres Material zur Liebe Hamlets und Ophelias und berichtet in etwa, wie diese Liebe endigte:

II, I, 77 My lord, as I was sewing in my closet,
Lord Hamlet, with his doublet all unbraced;
No hat upon his head; his stockings foul'd,
Ungarter'd, and down-gyved to his ancle;
Pale as his shirt; his knees knocking each other;
And with a look so piteous in purport
As if he had been loosed out of hell
To speak of horrors, — he comes before me.

ferner:

II, I, 87 He took me by the wrist and held me hard;
Then goes he to the length of all his arm;
And, with his other hand thus o'er his brow,
He falls to such a perusal of my face
As he would draw it. Long stay'd he so;
At last, a little shaking of mine arm
And thrice his head thus waving up and down,
He raised a sigh so piteous and profound
As it did seem to shatter all his bulk
And end his being: that done he lets me go:
And, with bis head over his shoulder turn'd,
He seem'd to find his way without his eyes;
For out o' doors he went without their helps,
And, to the last, bended their light on me.

Es fällt nicht schwer, aus diesen beiden Stellen die ganze Intensität der Liebe Hamlets herauszulesen; aber die letzte Stelle beantwortet zugleich die Frage, warum Hamlet sich von dieser Liebe abgewandt habe, die ganze Stelle ruft laut: Gewogen und zu leicht befunden. Die Veranlassung zu Hamlets Benehmen verrät folgende Äusserung Ophelias:

II, I, 109 I did repel his letters and denied
His access to me.

Damit ist für Hamlet wenigstens die Perepetie dieses kleineren Dramas überschritten, er wird bitter, ja gemein

gegen Ophelia, ihre Bemerkungen über ihn verlieren infolgedessen an Tiefe, sie sind schwache Abwehrversuche des schwachen Weibes gegen den cynisch gewordenen Mann.

Als letzter soll sich Horatio über Hamlet äussern, er, der einzige, dem Hamlets Seele hüllenlos offenliegt. Und dennoch wachsen seine Bemerkungen, mit der einzigen Ausnahme:

V, II, 370 Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince;
And flights of angels sing thee to thy rest,

nicht über den Charakter der Randglosse heraus. Sie alle sind kurz und behandeln nur das nebensächliche; es ist ganz der „Römer" Horatio, der sie ausspricht;

I, IV, 87 He waxes desperate with imagination,

und:

I, IV, 133 These are but wild and whirling words, my lord.

dann:

III, II, 296 You might have rhymed.

Er moquiert sich fast über Hamlet, indem er zu dessen Gepflogenheit die Reden Osrics zu kommentieren bemerkt:

V, II, 102 I knew you must be edified by the margent ere you had done.

Ihm, dem Wortkargen, spricht Hamlet zuviel; im übrigen konnte gerade er nicht mehr und nichts wesentlicheres sagen, vor Dritten war ihm die Zunge gebunden, und mit Hamlet darüber zu sprechen, lag ebensowenig in seiner Art, als es klug von ihm gewesen wäre.

Der Geist von Hamlets Vater ist häufig Gegenstand der Erörterung, aber ehe die hierhergehörigen Äusserungen zusammengestellt werden, sollen gewissermassen als Einleitung dazu die Bemerkungen über den Verstorbenen zusammengetragen werden, denn beide Erscheinungsformen des alten Hamlet können nicht zugleich betrachtet werden. Spricht man über ihn als den toten König, dann weiss man genau, was zu sagen ist, seine Vorzüge tauchen wieder auf; der Geist aber bleibt selbst Hamlet ein Problem. Alles, was über ihn gesagt wird, bezieht sich daher auf seine äussere Erscheinung und auf die Versuche, seine Identität mit dem toten Könige zu beweisen.

Ebenso kurz wie über Hamlet lässt Horatio sich über dessen Vater aus:

I, I, 84 — — — — — — our valiant Hamlet —
For so this side of our known world esteem'd him —
Did slay this Fortinbras —

und:

I, II, 185 I saw him once; he was a goodly king.

Hamlet antwortet darauf:

He was a man, take him for all in all,
I shall not look upon his like again,

Damit ist sein Bild als König und Krieger fertig, in grossen Umrissen, wie von Michelangelo gezeichnet. Dann schildert Hamlet ihn als Mensch:

I, II, 138 But two months dead: nay not so much, not two:
So excellent a king, that was to this, (Claudius)
Hyperion to a satyr; so loving to my mother,
That he might not beteem the winds of heaven
Visit her face too roughly.

und:

III, IV, 55 See, what a grace was seated on his brow;
Hyperion's curls; the front of Jove himself;
An eye like Mars, to threaten and command;
A station like the herald Mercury
New-lighted on a heaven-kissing hill;
A combination and a form indeed,
Where every god did seem to set his seal,
To give the world assurance of a man;

Aber die Liebe zu dem Abgeschiedenen verführt ihn nicht dazu, ihn zu vergöttern; er beschreibt ihn, wie man einen Renaissance-Menschen schildern würde, seine Vorzüge und seine Fehler:

III, III, 80 He took my father grossly, full of bread;
With all his crimes broad blown, as flush as May;
And how his audit stands who knows save heaven?
But in our circumstance and gourse of thought,
'Tis heavy with him.

Verhältnismässig viel Schilderungskunst ist auf den Geist verwandt. Hauptsächlich handelt es sich darum, seine Identität mit dem verstorbenen Könige festzustellen:

I, I, 60 Hor. Such was the very armour he had on
When he the ambitious Norway combated;
So frown'd he once, when, in an angry parle,
He smote the sledded Polacks on the ice.

**Sodann ist das ganze Gespräch zwischen Marcellus, Bernardo und Horatio zu Beginn des Dramas zu zitieren, ein Muster der Stimmungsvorbereitung:**

I, I, 21 Mar. What, has this thing appear'd again to-night?
Ber. I have seen nothing.
Mar. Horatio says 'tis but our fantasy,
And will not let believe take hold of him
Touching this dreaded sight, twice seen of us:
Therefore I have entreated him along
With us to watch the minutes of this night;
That if again this apparition come,
He may approve our eyes and speak to it.
Hor. Tush, tush, 'twill not appear.
Ber. Sit down awhile;
And let us once again assail your ears,
That are so fortified against our story
Wat we have two nights seen.
Hor. Well, sit we down,
And let us hear Bernardo speak of this.
Ber. Last night of all,
When yond same star that's westward from the pole
Had made his course to illume that part of heaven
Where now it burns, Marcellus and myself,
The bell then beating one, —
Enter Ghost.

**Nicht weniger fein sind die atemlosen Bemerkungen der Drei, als der Geist wieder verschwunden ist:**

I, I, 109 Ber. — — — — this portentous figure
Comes armed through our watch; so like the king

**und:**

I, I, 142 Mar. 'Tis gone!
We do it wrong, being so majestical,
To offer it the show of violence;
For it is, as the air, invulnerable.

sowie:

I, I, 147 Ber. It was about to speak, when the cock crew.
Hor. And then it started like a guilty thing
Upon a fearful summons.

schliesslich:

I, I, 169 Hor. Let us impart what we have seen to-night
Unto young Hamlet; for upon my life,
This spirit, dumb to us, will speak to him.

Das ist alles psychologisch so fein herausgearbeitet und entspricht so sehr dem langsam abebbenden Gefühl des Schreckens bei Mithandelnden und Zuschauern, dass man fühlt, diese Stellen konnten nur so und allein so lauten. Es folgt in der nächsten Szene der Bericht der Drei an Hamlet:

I, II, 199 Hor. A figure like your father,
Armed at point exactly, cap-a-pe,
Appears before them, and with solemn march
Goes slow and stately by them: thrice he walk'd
By their oppress'd and fear-surprised eyes,
Within his truncheon's length; whilst they, distill'd
Almost to jelly with the act of fear,
Stand dumb and speak not to him.

und:

I, II, 211 Hor. The apparition comes: I knew your father;
These hands are not more like.

Der von dunklen Ahnungen bewältigte Hamlet wird ebenfalls erregt, und es entspinnt sich das folgende blitzartig hin und herzüngelnde Gespräch, das die Erscheinung noch einmal schildert:

I, II, 226 Ham. Arm'd, say you?
Mar. & Ber. Arm'd, my lord.
Ham. From top to toe?
Mar. & Ber. My lord, from head to foot.
Ham. Then saw you not his face?
Hor. O, yes, my lord; he wore his beaver up.
Ham. What, look'd he frowningly?
Hor. A countenance more in sorrow than in anger.
Ham. Pale or red?
Hor. Nay, very pale.

Ham. And fix'd his eyes upon you?
Hor. Most constantly.
Ham. I would I had been there.
Hor. It would have much amazed you.
Ham. Very like, very like. Stay'd it long?
Hor. While one with moderate haste might tell a hundred.
Mar. & Ber. Longer, longer.
Hor. Not when I saw't.
Ham. His beard was grizzled, no?
Hor. It was, as I have seen it in his life,
A sable silver'd.

Als Hamlet nun selbst dem Geist gegenüber steht, findet er alles dieses bestätigt und er redet ihn an:

I, IV, 43 Thou cometh in such a questionable shape
That I will speak to thee: I'll call thee Hamlet,
King, father, royal Dane.

Aus gleicher Ergriffenheit geschehen die übrigen Äusserungen in dieser Szene, da sie jedoch nur das Benehmen der Erscheinung kommentieren, können sie hier übergangen werden. Als der Geist verschwunden ist, sagt Hamlet zu Horatio:

I, V, 137 — — — — Touching this vision here,
It is an honest ghost, that let me tell you.

Das braucht nicht Hamlets Überzeugung wiederzugeben, er musste in jenem Augenblicke irgend eine Erklärung geben und verfiel auf diese. Wie er innerlich zu der Erscheinung Stellung nimmt, verraten folgende Stellen:

II, II, 627 — — — — The spirit I have seen
May be the devil.

und:

III, II, 85 — — — — if his occulted guilt
Do not itself unkennel in one speech,
It is a damned ghost that we have seen,
And my imaginations are as foul
As Vulcan's stithy.

Auf die ausserordentlich wichtige Funktion, die diese Stellen im Drama erfüllen, kann hier nicht eingegangen werden. Nach dem Schauspiel ist Hamlet endlich überzeugt:

III, II, 297 O good Horatio, I'll take the ghost's word for a thousand pound.

In dem Zwiegespräch mit seiner Mutter, während dessen ja der Geist auch erscheint, gibt Hamlet noch einmal folgende lebhafte Schilderung von ihm:

III. IV, 125 — Look you, how pale he glares!
His form and cause conjoin'd, preaching to stones,
Would make them capable. Do not look upon me;
Lest with thy piteous action you convert
My stern effects

und:

III, IV, 135 Why, look you there! look, how, it steals away!
My father, in his habit as he lived!
Look, where he goes, even now out at the portal!

In scharfem Gegensatz zu dem ermordeten Könige steht sein Mörder, der neue König; schon hier und da tauchten im Vergleich mit seinem Opfer einige Charakteristika für ihn auf, so dass es ratsam ist, sich nunmehr ihm zuzuwenden. Der Geist des Ermordeten sagt von ihm:

I, V, 35 — — — — the whole ear of Denmark
Is by a forged process of my death
Rackly abused: but know, thou noble youth,
The serpent that did sting thy father's life
Now wears his crown,

weiter sagt er:

I, V, 41 Ay, that incestuous, that adulterate beast,
With witchcraft of his wit, with traitorous gifts,
O wicked wit and gifts, that have the power
So to seduce! — won to his shameful lust
The will of my — — — queen

und:

I, V, 51 — — a wretch whose natural gifts were poor
To those of mine!

Auch er vergleicht und gibt den späteren Vergleichen Hamlets den Grundton an. Einzelheiten über den Mord gibt er in:

I, V, 61 With juice of cursed hebenon in a vial,
And in the porches of my ears did pour
The leperous distilment;

In Hamlets Reden spinnt sich das Bild des Oheims im Vergleich zu seinem Vater folgendermassen aus:

I, II, 152 My father's brother, but no more like my father
Than I to Hercules.

und:

III, IV, 96 — A murderer and a villain;
A slave that is not twentieth part the tithe
Of your precedent lord; a vice of kings;
A cutpurse to the empire and the rule,
That from a shelf the precious diadem stole,
And put it in his pocket!

und in der übernächsten Zeile:

A king of shreds and patches, —

ferner:

III, IV, 64 Here is your husband; like a mildew'd ear,
Blasting his wholesome brother. Have you eyes?
Could you on this fair mountain leave to feed,
And batten on this moor? Ha! have you eyes?

Wie sehr Claudius zu des alten Hamlet Lebzeiten zurücktrat, lehrt folgende Bemerkung Hamlets:

II, II, 380 mine uncle is king of Denmark, and those that would make mows at him while my father lived give twenty forty, fifty, an hundred ducats a-piece for his picture in little.

Noch speciell mit des Claudius Verhältnis zur Königin beschäftigen sich folgende Äusserungen Hamlets:

III, IV, 183 Let the bloat king tempt you again to bed;
Pinch wanton on your cheek; call you his mouse;
And let him, for a pair of reechy kisses,
Or paddling in your neck with his damn'd fingers — —

und die Drohung:

III, 1, 153 those that are married already, all but one, shall live.

Die ganze Summe der Verbrechen des Königs zieht er in Worten:

V, II, 63 He hath kill'd my king and whored my mother,
Popp'd in between the election and my hopes,
Thrown out his angle for my proper life,
And with such cozenage — is't not perfect conscience,
To quit him with this arm? and is't not to be damn'd,
To let this canker of our nature come
In further evil?

Die ganze Tiefe seines Hasses und seiner Verachtung ist aus

vielen anderen Äusserungen Hamlets herauszulesen, von denen ich die für unseren Zweck wichtigsten hier anführe:

I, V, 106 O villain, villain, smiling, damned villain!
My tables, — meet it is I set it down,
That one may smile, and smile, and be a villain;
At least I'm sure it may be so in Denmark.

Als nähere Erklärung der Worte Hamlets: *Thrown out his angle for my proper life,* kann seine Erzählung dienen:

V, II, 18 — — — —
Their grand commision; where I found, Horatio, —
O royal knavery! — an exact command,
Larded with many several sorts of reasons
Importing Denmark's health and England's too,
With, ho! such bugs and goblins in my life,
That, on the supervise, no leisure bated,
No, not to stay the grinding of the axe,
My head should be struck off.

Die Stimmung Hamlets gegen Claudius erhellt ferner deutlich aus den folgenden Stellen:

IV, II, 31 — — — — The king is a king
Of nothing.

und:

III, IV, 190 — — — a paddock, — — a bat, a gib, —

ferner:

V, II, 336 — thou incestuous, murderous, damned Dane,

sowie:

II, II, 607 I should have fatted all the region kites
With this slave's offal: bloody, bawdy villain!
Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!

sodann aus der Antwort auf die Frage, wo er den Leichnam des Polonius verborgen habe:

IV, III, 37 seek him i' the other place yourself,

wo mit *„the other place“* die Hölle gemeint ist. Auch die Überlegung als er den König betend trifft:

III, III, 73 Now might I do it pat, now he is praying;
And now I'll do't. And so he goes to heaven;
And so I am revenged. That would be scann'd:
A villain kills my father; and for that,
I, his sole son, do this same villain send
To heaven.

ist von Verachtung getragen, wenn auch der Grundton Hamletischen Zauderns in ihr nicht verborgen bleibt. Mit einer gewissen Ironie ist die Verachtung in den folgenden Bemerkungen gemischt:

III, II, 249 your majesty and we that have free souls, it touches us not; let the galled jade wince, our withers are unwrung.

Desgleichen in der Antwort, die er Rosencrantz und Guildenstern auf ihre Mitteilung, der König sei „*rather distempered with choler*", gibt:

III, II, 316 Your wisdom should show itself more richer to signify this to his doctor; for, for me to put him to his purgation would perhaps plunge him into far more choler.

Ausserdem ist noch das kurze Zwiegespräch Hamlets und Horatios nach dem Schauspiel zu erwähnen:

III, II, 298 Ham. O good Horatio, I'll take the ghost's word for a thousand pound. Didst perceive?
Hor. Very well, my lord.
Ham. Upon the talk of the poisoning?
Hor. I did very well note him.

Horatio legt sein ganzes Erschrecken in die Worte:

V, II, 62 Why, what a king is this!

Laertes nennt ihn in der Erregung:

IV, V, 114 O, thou vile king,

eine Äusserung, die ihm jedoch nur im Schmerz über seines Vaters Tod entschlüpft; später spricht er diesen Gedanken auch mit voller Überlegung aus:

V, II, 338 — — He is justly served;
It is the poison temper'd by himself.

Über die Königin spricht der Geist ihres Gemahls in folgenden Stellen:

I, IV, 46 — — most seeming-virtuous queen.

und:

I, IV, 86 — — — — leave her to heaven
And to those thorns that in her bosom lodge,
To prick and sting her.

Ferner:

III, IV, 112 But, look, amazement on thy mother sits.
O, step between her and her fighting soul:
Conceit in weakest bodies strongest works.

Noch ehe Hamlet etwas von dem gewaltsamen Tode seines Vaters weiss, liegt der Gedanke an die rasche Neuheirat seiner Mutter wie ein Alb auf seiner Seele und veranlasst ihn zu Überlegungen wie:

I, II, 142 — — — — Heaven and earth!
Must I remember? why, she would hang on him,
As if increase of appetite had grown
By what it fed on: and yet, within a month —
Let me not think on't — Frailty, thy name is woman! —
A little month, or ere those shoes were old
With which she follow'd my poor father's body,
Like Niobe, all tears: — why she, even she —
O God! a beast, that wants discourse of reason,
Would have mourn'd longer — married with my uncle,
My fathers brother — — — —

oder weiter in demselben Monolog:

I, II, 153 — — — — within a month:
Ere yet the salt of most unrighteous tears
Had left the flushing in her galled eyes,
She married. O, most wicked speed, to post
With such dexterity to incestuous sheets!
It is not or it cannot come to good;

Das gänzlich Unerklärliche, das die Handlungsweise der Mutter für ihn hat, veranlasst ihn all diese Erinnerungen an die zärtliche Liebe zwischen Vater und Mutter in sich wachzurufen, veranlasst ihn zu solchen Verallgemeinerungen wie „*Frailty, thy name is woman*“, veranlasst ihn Ophelia unter demselben Gesichtspunkte zu betrachten, trägt überhaupt von vornherein jenes Misstrauen oder jene Ahnung in seine Seele, die der Geist eigentlich nur auszusprechen brauchte, um sie zur Direktive seines gesamten Handelns zu machen. In jenem Augenblicke fände er anderenfalls zu schnell das erste Schmähwort für seine Mutter:

I, IV, 105 O most pernicious woman!

Und rasch beginnt ein abgründiges Grauen vor seiner Mutter, dem Weibe überhaupt, seine Seele zu füllen:

III, IV, 15 You are the queen, your husband's brother's wife;
And — would it were not so! — you are my mother.

und:

III, IV, 34 Leave wringing of your hands: peace! sit you down,
And let me wring your heart; for so I shall,
If it be made of penetrable stuff,
If damned custom have not brass'd it so
That it be proof and bulwark against sense.

ferner:

III, IV, 40 — — — — Such an act
That blurs the grace and blush of modesty,
Calls virtue hypocrite, takes off the rose,
From the fair forehead of an innocent love
And sets a blister there, makes marriage-vows
As false as dicers' oaths: O such a deed
As from the body of contraction plucks
The very soul, and sweet religion makes
A rhapsody of words: heaven's face doth glow;
Yea, this solidity and compound mass,
With tristful visage, as against the doom,
Is thought-sick at the act.

Immer mehr drängt sich ihm das Unfassbare ihres Verhaltens auf, immer mehr bemüht er sich das Rätsel dieses Weibes zu lösen:

III, IV, 67 — — — — Ha! have you eyes?
You cannot call it love; for at your age
The hey-day in the blood is tame, it's humble,
And waits upon the judgement: and what judgement
Would step from this to this? Sense, sure, you have,
Else could you not have motion; but sure, that sense
Is apoplex'd; for madness would not err,
Nor sense to ecstasy was ne'er so thrall'd,
But it reserved some quantity of choice,
To serve in such a difference. What devil was't
That thus hath cozen'd you at hoodman-blind?
Eyes without feeling, feeling without sight,
Ears without hands or eyes, smelling sans all,
Or but a sickly part of one true sense
Could not so mope.
O shame! where is thy blush? Rebellious hell,

If thou canst mutine in a matron's bones,
To flaming youth let virtue be as wax,
And melt in her own fire: proclaim no shame
When the compulsive ardour gives the charge,
Since frost itself as actively doth burn
And reason pandars will.

und:

III, IV, 91 — — — — Nay, but to live
In the rank sweat of an enseamed bed,
Stew'd in corruption, honeying and making love
Over the nasty sty, —

Allmählich, aber deutlich bemerkbar, stiehlt sich die Kindesliebe in seine Worte:

III, IV, 145 — — — — Mother, for love of grace,
Lay not that flattering unction to your soul,
That not your trespass, but my madness speaks:
It will but skin and film the ulcerous place,
Whiles rank corruption, mining all within,
Infects unseen. Confess yourself to heaven;
Repent what's past; avoid what is to come;
And do not spread the compost on the weeds,
To make them ranker.

und:

III, IV, 157 O, throw away the worser part of it, (her heart)
And live the purer with the other half,
Good night: but go not to mine uncle's bed;
Assume a virtue, if you have it not.

Die folgenden Worte lassen erkennen, welches Bild sich Hamlet früher von seiner Mutter machte:

III, IV, 189 For who, that's but a queen, fair, sober, wise,
Would from a paddock, from a bat, a gib,
Such dear concernings hide?

Nach diesen Äusserungen sind auch leicht die anderen Bemerkungen Hamlets über seine Mutter zu verstehen, die nicht direkt in eine der vorstehenden Kategorien gehören; so jene Worte beim Schauspiel, aus denen sein Schmerz aufzuschreien scheint:

III, II, 133 for, look you, how cheerfully my mother looks, and my father died within these two hours.

und:

IV, IV, 57 — — — — a mother stain'd.

ferner:

III, II, 345 We shall obey, were she ten times our mother

und schliesslich das Abschiedswort im Sterben:

V, II, 344 — — — — Wretched queen, adieu.

Ganz erheblich weniger als Hamlet hat Claudius über die Königin zu sagen. Mit den pomphaften Worten:

I, II, 8 Therefore our sometime sister, now our queen,
The imperial jointress to this warlike state,
Have we, — —
— — — — — — — — — — — — —
Taken to wife,

führt er sie als sein Weib ein. Die übrigen Äusserungen sind ausser der folgenden ziemlich belanglos:

IV, VII, 11 — — — The queen his mother
Lives almost by his looks; and for myself —
My virtue or my plague, be it either which —
She's so conjunctive to my life and soul,
That, as the star moves not but in his sphere,
I could not but by her.

Hier ist gleichzeitig das Verhältnis der Königin zu Hamlet und das des Claudius zur Königin offen gelegt. Das innere Verhältnis der Königin zu Hamlet wird auch durch die Worte des Höflings, den sie zu ihm sendet, kurz beleuchtet:

V, II, 214 The queen desires you to use some gentle entertainment to Laertes before you fall to play.

Zwei weitere Bemerkungen über die Königin sind noch mitzuteilen, die erste von Guildenstern und die zweite von Polonius herrührend:

III, II, 323 The queen, your mother, in most great affliction of spirit, hath sent me to you.

und:

III, III, 29 — — I'll warrant she'll tax him home:
And, as you said, and wisely was it said,
'Tis meet that some more audience than a mother,
Since nature makes them partial, should o'erhear
The speech, of vantage.

Die Personen des Schauspiels im Schauspiel sind gewissermassen Spiegelbilder des alten Königs, der Königin und des Claudius [1]). Es ist deshalb von besonderem Reize, zu beobachten, ob und wie die Reflex-Charakteristik bei ihnen angewandt ist. In der Tat liegen drei Äusserungen des Königs im Schauspiel über seine Gemahlin und eine Bemerkung dieser über den König vor, nämlich:

III, II, 185 And thou shalt live in this fair world behind,
Honour'd, beloved.

und auf die Beteurungen ihrer ewigen Treue:

III, II, 196 I do believe you think what now you speak;

ferner:

III, II, 224 So think thou wilt no second husband wed;
But die thy thoughts when thy first lord is dead.

schliesslich:

III, II, 173 Pl. Queen. But, woe is me, you are so sick of late,
So far from cheer and from your former state,
That I distrust you.

Die drei vom Könige herrührenden Stellen beschäftigen sich mit dem Verhalten seiner Gemahlin nach seinem Tode, den er nahe fühlt. Aus allen drei geht hervor, dass er ihren Beteurungen, sie werde niemals einem anderen Manne angehören, keinen Glauben zu schenken vermag. Setzt man Hamlets Mutter an ihre Stelle, so ergäbe sich eine Charakterisierung ihres Verhaltens bei des alten Hamlet Lebzeiten. Die Bemerkung der Königin über den König im Schauspiel bestätigt dessen leidenden Zustand. Und wenn man auch hier wieder übersetzen darf, war auch der alte Hamlet kränklich, das Verbrechen des Claudius also um so nichtswürdiger, als es an einem Menschen begangen wurde, der fast schon im Grabe stand.

Eine andere Art von Bemerkungen, die mit dem Schauspiel zusammenhängen, schreiten über seinen Rahmen hinaus, indem z. B. Hamlet die Beteurungen der Schauspielkönigin mit folgenden Bemerkungen begleitet, die ohne weiteres auf seine Mutter bezogen werden müssen:

---

1) Vergl. Dr. Hans Schwab, Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shakespeares, Wien und Leipzig 1896, S. 42.

III, II, 191 Wormwood, wormwood!

und:

III, II, 234 If she should break it now!

III, II, 240 The lady doth protest too much, methinks,

auf diese Bemerkung seiner Mutter antwortet Hamlet: *O, but she'll keep her word,* ein Wort voll von bitterer Ironie.

Der Darsteller des Lucianus, des Mörders im Schauspiel lässt sich durch das Zwiegespräch Hamlets und Ophelias, das er nicht zu stören wagt, verleiten mit seiner Rede zu warten. Er erfährt von Hamlet folgende Zurechtweisung:

III, II, 262 Pox, leave thy damnable faces, and begin [1]).

Im Anschluss hieran verweise ich noch auf eine Anzahl von Bemerkungen, mit denen Hamlet das eingelassene Schauspiel fortlaufend commentiert und die Ophelia zu der Bemerkung veranlassen: *You are a good chorus, my lord.* Sie einzeln hier anzuführen würde zu weit führen; auch auf die von Hamlet geübte Charakterisierung verschiedener Arten von Schauspielern sei hier nur verwiesen: III, II, 9; III, II, 32; III, II, 42.

Wir stellen nunmehr die Äusserungen der Mithandelnden über **Polonius** zusammen. Hamlet bezeugt von Anfang an eine gewisse Antipathie gegen ihn, die ihn in Polonius nur den glatten Höfling und Intriguanten erblicken lässt; das Urteil Hamlets ist zum grossen Teil ungerecht und das Bild des Polonius erfährt dadurch eine bedauerliche Verzerrung. Man beachte:

II, II, 174 Then I would you were so honest a man [2]),

---

1) Dyce bemerkt dazu: Need I observe that, in Shakespeare's time, this inprecation undoubtedly referred to the small pox? S. Furness „The Variorum Hamlet" Vol. I. 257. Nun hat man aber aus den hier zitierten Stellen, sowie aus der ganzen in betracht kommenden Partie des Dramas den Eindruck, dass die Schauspiel- und wirklichen Personen Hamlet in seiner Erregung völlig eins werden. Es fragt sich daher sehr, ob diese Anspielung auf das Äussere nicht etwa dem Schauspieler, sondern dem wirklichen Mörder Claudius gelte. Bei dem Bilde, das Hamlet sonst von Claudius entwirft und bei seinem sonstigen höflichen Verhalten gegen die Schauspieler, ist diese Frage wohl zu bejahen.

2) Obwohl ich Loening (Richard Loening, Die Hamlet-Tragödie Shakespeares, Stuttgart 1893) in seiner Ehrenrettung des Polonius

nämlich wie ein Fischhändler. Als Antwort auf des Polonius Frage was er lese, bemerkt er:

II, II, 199 — — — — the satirical rogue says here that old men have grey beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plum-tree gum and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams: all which, sir, though I most powerfully and potently believe, yet I hold it not honesty to have it thus set down, for yourself, sir, should be old as I am, if like a crab you could go backward.

Es braucht nicht betont zu werden, dass er mit jedem einzelnen Wort den Polonius meint; als dieser weggeht, sagt Hamlet vor sich hin:

II, II, 223 These tedious old fools!

Daneben halte man folgende Bemerkung:

III, I, 134 Let the doors be shut upon him, that he may play the fool nowhere but in's own house.

Wie man sieht sind seine Bemerkungen offenkundige Verspottungen des Wesens des Polonius; dieser Umstand ist wohl im Auge zu behalten, da Polonius zu Beginn des Stückes keineswegs als ein so einfältiger und rückgratloser Narr erscheint; erst Hamlets Bemerkungen scheinen ihn dazu zu machen. Bezüglich der Schauspieler sagt er zu Polonius:

II, II, 556 Use them after your own honour and dignity: the less they deserve, the more merit is in your bounty.

Die Schauspieler ermahnt er:

II, II, 570 Follow that lord and look you mock him not [1]).

---

im ganzen beipflichte, kann ich mich seiner Interpretation dieser Stelle (S. 301) nicht anschliessen, die erklärt, Hamlet habe geradezu sagen wollen, Polonius sei so ehrlich wie ein Fischhändler, deren Ehrlichkeit sprüchwörtlich war. Mag Polonius an sich auch eine noch so harmlose und selbst redliche Natur sein, die Zusammenstellung aller Äusserungen lehrt, dass Hamlet der allerletzte war, diese Tatsache anzuerkennen.

1) Neben der Interpretation dieser Stelle durch Clarke (S. The Var. Ham. Vol. I. 193): Hamlet, like the true gentleman that he is, feels that he has been betrayed into treating the old courtier with something of impatience and discourtesy; therefore he bids the actor whom he knows to be naturally and professionally disposed to waggery, not forget himself to Polonius on the strength of the

An weiteren Äusserungen in dieser Richtung sind herauszustellen:

III, II, 103 My lord, you played once i'the university, you say?

und:

III, II, 110 It was a brute part of him to kill so capital a calf there.

ferner:

II, II, 522 — he's for a jig or a tale of bawdry, or he sleeps

weiter:

II, II, 400 that great baby you see there is not yet out of his swaddling-clouts.

Etwas aus dem Rahmen der übrigen fällt die Bemerkung, dass Polonius auf der Universität bei der Aufführung des Cäsar mitgewirkt habe und, wie aus der Stelle hervorgeht, sich dessen zu rühmen pflege. Shakespeare überträgt damit eine Sitte seiner Zeit, wie so häufig in diesem Drama, auf ganz andere Verhältnisse.

Hamlets Urteil ist auch kein besseres, als er Polonius unwissentlich getötet hat, wenn seine Worte auch gemessener sind:

III, IV, 173 — — — For this same lord,
I do repent; but heaven hath pleased it so,
To punish me with this and this with me,
That I must be their scourge and minister.
I will bestow him, and will answer well
The death I gave him,

und:

III, IV, 31 Thou wretched, rash, intruding fool, farewell!
I took thee for thy better: take thy fortune;
Thou find'st to be too busy is some danger.

ferner:

---

example just given, halte ich folgende eigne Erklärung für erwägenswert: Hamlet bleibt auch in diesen Worten in seinem Vorurteil über Polonius befangen und denkt der Schauspieler müsse dem gezierten und eingebildeten Alten gegenüber dasselbe wie er empfinden. Er sagt deshalb ironisch: Sieh, wie Du es anfangen willst seiner nicht zu spotten! (Ich weiss, es geht gar nicht anders). Das wäre wenigstens der sonstigen Art Hamlets über Polonius zu sprechen kongruent; die zarte Rücksichtnahme, die Clarke Hamlet zu eigen gibt, fehlt diesem doch Polonius gegenüber allenthalben.

III, IV, 213 — — — — Indeed this counsellor
Is now most still, most secret and most grave,
Who was in life a foolish prating knave.

Das Urteil des Königs (Claudius) ist naturgemäss das ganz entgegengesetzte. Er sagt zu Laertes:

I, II, 47 The head is not more native to the heart,
The hand more instrumental to the mouth,
Than is the throne of Denmark to thy father.

Ferner gesteht er Polonius zu:

II, II, 41 Thou still hast been the father of good news,

und ich denke von Dir:

II, II, 130 As of a man faithful and honourable.

Auf die selbstbewusste Frage des Polonius:

II, II, 153 Hath there been such a time—I'd fain know that—
That I have positively said „'Tis so",
When it proved otherwise?

erwidert er:

Not that I know.

Später spricht er von seinem Tode und Begräbnis:

IV, V, 83 — good Polonius' death; and we have done but greenly,
In hugger-mugger to inter him.

Dasselbe Thema führt Laertes in den Worten aus:

IV, V, 213 His means of death, his obscure funeral —
No trophy, sword, nor hatchment o'er his bones,
No noble rite nor formal ostentation —
Cry to be heard, as 'twere from heaven to earth.

Auch Ophelia erwähnt in ihrem Irrsinn des Vaters Tod in den rührenden Worten:

IV, V, 183 I would give you some violets, but they withered all when my father died: they say he made a good end.

Über Laertes und Ophelia liegt eine reiche Fülle von Äusserungen vor; zunächst stellen wir die über Laertes zusammen. Nachdem er im ersten Akte nach Frankreich reiste, erfährt man im vierten durch den König:

IV, V, 88 Her brother is in secret come from France;
Feeds on his wonder, keeps himself in clouds,
And wants no buzzers to infect his ear
With pestilent speeches of his father's death.

Ein Höfling liefert kurz darauf den Commentar zu diesen Worten:

IV, V, 98 The ocean, overpeering of his list,
Eats not the flats with more impetuous haste
Than young Laertes, in a riotous head,
O'erbears your officers. The rabble call him lord;
And, as the world were now but to begin,
Antiquity forgot, custom not known,
The ratifiers and props of every word,
They cry „Choose we: Laertes shall be king“:
Caps, hands, and tongues applaud it to the clouds,
„Laertes shall be king, Laertes king“.

Dieses Schreien und Brüllen ist inzwischen näher gekommen, und die Königin stösst die zornigen Worte aus, die gerade wie die vorige Stelle auch für das **Volk** charakteristisch sind:

IV, V, 108 How cheerfully on the false trail they cry!
O, this is counter, you false Danish dogs!

Das ist dasselbe Volk von dem der König einmal sagt:

IV, V, 81 — — — — the people muddied,
Thick and unwholesome in their thoughts and wispers,
For good Polonius' death.

und später mit Bezug auf Hamlet:

IV, VII, 17 — the great love the general gender bear him;
Who, dipping all his faults in their affection,
Would, like the spring that turneth wood to stone,
Convert his gyves to graces;

Claudius rühmt die Fechtkunst des Laertes in diesen kriecherischen Worten:

IV, VII, 72 You have been talk'd of since your travel much,
And that iu Hamlet's hearing, for a quality
Wherein, they say, you shine:

und indem er den Bericht Lamonds wiedergibt. Ehe dieser zitiert wird, möge der Teil des Dialogs zwischen dem König und Laertes, der von ihm (**Lamond**) handelt, wiedergegeben werden:

IV, VII, 82 King. — — — — Two months since,
Here was a gentleman of Normandy: —
I've seen myself, and served against, the French,
And they can well on horseback: but this gallant

Had witchcraft in't; he grew unto his seat;
And to such wondrous doing brought his horse,
As had he been incorpsed and demi-natured
With the brave beast: so far he topp'd my thought,
That I, in forgery of shapes and tricks,
Come short of what he did.

Laert. A Norman was't?

King. A Norman.

Laert. Upon my life, Lamond.

King. The very same.

Laert. I know him well: he is the brooch indeed
And gem of all the nation.

Dann setzt der König wieder ein und berichtet, was dieser Lamond über Laertes geäussert habe:

IV, VII, 96 He made confession of you,
And gave you such a masterly report
For art and exercise in your defence
And for your rapier most especial,
That he cried out, 'twould be a sight indeed,
If one could match you: the scrimers of their nation,
He swore, ad neither motion, guard, nor eye,
If you opposed them.

Nach der Unterredung, der diese Stellen entnommen sind, gesteht Claudius:

IV, VII, 193 How much I had to do to calm his rage!

und weiter sich auf den Tod Opheliens beziehend:

Now fear I this will give it start again.

Zunächst möge nun die langatmige und doch wenig sagende Äusserung Osrics notiert werden:

V, II, 110 Sir, here is newly come to court Laertes; believe me, an absolute gentleman, full of most excellent differences, of very soft society and great showing: indeed, to speak feelingly of him, he is the card or calendar of gentry, for you shall find in him the continent of what part a gentleman would see.

Alle übrigen Bemerkungen entfallen auf Hamlet; als er dem Begräbnis Ophelias zusieht, ohne zunächst zu wissen um was es sich handelt, und er den Laertes erblickt, bemerkt er:

V, I, 247 That is Laertes,
A very noble youth.

Weil er ihn als solchen kennt, kann er das Theatralische seines Schmerzes nicht verstehen, daher die Äusserungen:

V, I, 277 What is he whose grief
Bears such an emphasis? whose phrase of sorrow
Conjures the wandering stars and makes them stand
Like wonder-wounded hearers?

und:

V, I, 300 — — — Dost thou come here to whine?
To outface me with leaping in her grave?

schliesslich:

V, I, 306 — — — Nay, an thou'lt mouth,
I'll rant as well as thou.

Nachdem der Streit beigelegt und Hamlet wieder ruhiger geworden ist, kehrt er zum Tenor seiner ersten Bemerkung zurück und sagt zu Laertes:

V, I, 313 I loved you ever.

Eine Apologie seines leidenschaftlichen Ausbruches versucht Hamlet Horatio gegenüber:

V, II, 75 But I am very sorry, good Horatio,
That to Laertes I forgot myself;
For, by the image of my cause, I see
The portraiture of his: I'll court his favours:
But, sure, the bravery of his grief did put me
Into a towering passion.

Auf die Tirade Osrics erwidert Hamlet in gleichem Stil:

V, II, 117 Sir, his definement suffers no perdition in you; though I know to divide him inventorially would dizzy the arithmetic of memory — — etc.

Mit den Bemerkungen Hamlets mögen nunmehr die Äusserungen über Ophelia eingeleitet werden. Nun ist aber alles, was Hamlet über Ophelia sagt, so sehr seiner Sucht zu verallgemeinern unterworfen, dass sich fast nichts für Ophelia speciell Charakteristisches ergibt. Auf die meisten sei daher nur hingewiesen: II, II, 109; II, II, 185; III, I, 89; III, I, 107; III, I, 147; III, II, 114; es ist leicht ersichtlich, dass Hamlet, vielleicht weil er fürchtete seiner selbst nicht Herr zu bleiben, sich absichtlich in dieser Reserve hält. Wohl kann man hier und da seine Liebe und seine Enttäuschung — oder vielleicht besser sein Misstrauen — aus seinen Worten herauslesen:

V, I, 292 I loved Ophelia: forty thousand brothers
Could not, with all their quantity of love,
Make up my sum.

und:

III, II, 256 I could interpret between you and your love, if I could see the puppets dallying.

Noch eine Bemerkung Hamlets ist wörtlich wiederzugeben, die eine Schilderung des Leichenbegängnisses der Ophelia bedeutet:

V, I, 240 — — — — here comes the king,
The queen, the courtiers: who is this they follow?
And with such maimed rites? This doth betoken
The corse they follow did with desperate hand
Fordo it own life: 'twas of some estate.

Die Art ihres Begräbnisses und die uns unverständliche Frage [1]), ob sie sich selbst das Leben genommen habe, kehrt auch in der Unterhaltung der Totengräber wieder:

V, I, 1 F. Cl. Is she to be buried in Christian burial that willfully seeks her own salvation?
S. Cl. I tell thee she is: and therefore make her grave straight: the crowner hath sat on her, and finds it Christian burial.

und:

V, I, 25 If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out o'Christian burial.

Der Priester gibt die Entscheidung der Behörde wieder:

V, I, 249 Her obsequies have been as far enlarged
As we have warranty: her death was doubtful;
And, but that great command o'ersways the order,
She should in ground unsanctified have lodged
Till the last trumpct; for charitable prayers,
Shards, flints and pebbles should be thrown on her:
Yet here she is allowe'd her virgin crants,
Her maiden strewments and the bringing home
Of bell and burial

und:

---

1) Vergl. The Variorum Hamlet, Vol. I. 399.

V, I, 259 We should profane the service of the dead
To sing a requiem and such rest to her
As to peace-parted souls.

Und Laertes antwortet, indem seine Liebe und sein Schmerz einmal echte Worte finden:

V, I, 261 — — — Lay her i'the earth:
And from her fair and unpolluted flesh
May violets spring! I tell thee, churlish priest,
A ministering angel shall my sister be,
When thou liest howling.

Aus jedem Worte spricht ein starker Glaube an den Wert und die Tugend seiner Schwester; man vergleiche damit folgende Stelle:

I, III, 29 Then weigh what loss your honour may sustain,
If with too credent ear you list his songs,
Or lose your heart, or your chaste treasure open
To his unmaster'd importunity.
Fear it, Ophelia, fear it, my dear sister,
And keep you in the rear of your affection,
Out of the shot and danger of desire.

Ihr Irrsinn entlockt ihm die leidenschaftlichsten Schmerzbezeugungen:

IV, V, 156 — — — O rose of May!
Dear maid, kind sister, sweet Ophelia!
O heavens! is't possible a young maid's wits
Should be as mortal as an old man's life?
Nature is fine in love, and where 'tis fine,
It sends some precious instance of itself
After the thing it loves [1]).

und:

IV, V, 167 Hadst thou thy wits, and didst persuade revenge,
It could not move thus.

ferner:

IV, V, 187 Thought and affliction, passion, hell itself,
She turns to favour and to prettiness.

sowie:

IV, VII, 26 A sister driven into desperate terms,
Whose worth, if praises may go back again,

1) Bezüglich der Erklärung dieser Stelle vergleiche man: The Variorum Hamlet, Vol. I. 343.

Stood challenger on mount of all the age
For her perfections.

Zuerst bekannt gemacht wird der Zuschauer mit ihrem Irrsinn durch die Worte des Höflings:

IV, V, 2 She is importunate, indeed distract:
Her mood will needs be pitied.

und einen Vers weiter:

She speaks much of her father; says she hears
There's tricks i'the world; and hems, and beats her heart;
Spurns enviously at straws; speaks things in doubt,
That carry but half sense: her speech is nothing,
Yet the unshaped use of it doth move
The hearers to collection; they aim at it,
And botch the words up fit to their own thoughts;
Which, as her winks, and nods, and gestures yield them,
Indeed would make one think there might be thought,
Though nothing sure, yet much unhappily.

Die Königin ist, wie aus ihren Worten hervorgeht, Ophelia von Herzen zugetan:

III, I, 36 And for your part, Ophelia, I do wish
That your good beauties be the happy cause
Of Hamlet's wildness; so shall I hope your virtues
Will bring him to his wonted way again.

Am Grabe sagt sie:

V, I, 265 Sweets to the sweet: farewell!
I hoped thou shouldst have been my Hamlet's wife;
I thought thy bride-bed to have deck'd, sweet maid,
And not have strew'd thy grave,

Worte die dem Bilde der Königin selbst einen lichten Hintergrund verleihen. Von ihr stammt auch jener bedeutsame Bericht, dem zufolge der Tod Ophelias einem unglücklichen Zufall, dem Brechen eines Astes zuzuschreiben ist. Zuerst berichtet sie kurz:

IV, VII, 165 — — — your sister's drown'd, Laertes.

Dann folgt die Schilderung:

There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;

There with fantastic garlands did she come
Of crow — flowers, nettles. daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them:
There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;
And, mermaid-like, awhile they bore her up:
Which time she chanted snatches of old tunes;
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

Eine frühere Äusserung der Königin über Ophelia verrät etwas von der Furcht vor dem Volke, der Claudius so sehr unterworfen ist:

IV, V, 14 'Twere good she were spoken with; for she may strew
Dangerous conjectures in ill-breeding minds.

Von Claudius liegen nur wenige Worte über sie vor. Er nennt sie zweimal „*pretty lady*“; im übrigen sind zu notieren:

IV, V, 77 O, this is the poison of deep grief; it springs
All from her father's death,

und:

IV, V, 83 — — — poor Ophelia
Divided from herself and her fair judgement
Without the which we are pictures, or mere beasts.

Einen wertvollen Beitrag zur Liebe Hamlets und Ophelias liefert Polonius:

I, III, 92 — — — — and you yourself
Have of your audience been most free and bounteous:
If it be so, as so 'tis put on me,
And that in way of caution, I must tell you,
You do not understand yourself so clearly
As it behoves my daughter and your honour.

und:

I, III, 101 — — — you speak like a green girl,
Unsifted in such perilous circumstance.

sowie:

I, III, 105 — — — — think yourself a baby;
That you have ta'en these tenders for true pay,
Which are not sterling.

ferner, mit Bezug auf Hamlets Brief an Ophelia:

II, II, 125 This, in obedience, hath my daughter shown me,
And more above, hath his solicitings,
As they fell out by time, by means and place,
All given to mine ear.

und schliesslich:

II, II, 145 — — she hath taken the fruits of my advice;

Auf Rosencrantz und Guildenstern, die auch hier nicht zu trennen sind, zielen zahlreiche Bemerkungen Hamlets. Die Auftretenden begrüsst er ganz unbefangen:

II, II, 228 My excellent good friends! — —
— — — — Good lads, how do ye both?

Wie er dazu kommt sie seine guten Freunde zu nennen, lehrt folgende Äusserung, die jedoch schon vom Zweifel an ihre Aufrichtigkeit diktiert ist:

II, II, 293 But let me conjure you, by the rights of our fellowship, by the consonancy of our youth, by the obligation of our ever-preserved love.

Hamlets Schulfreundschaft mit den Beiden ist auch der Gegenstand folgender Stellen:

II, II, 10 King. I entreat you both,
That, being of so young days brought up with him,
And sith so neighbour'd to his youth and haviour

und:

II, II, 19 Queen. Good gentleman, he hath much talk'd of you,
And sure I am two men there are not living
To whom he more adheres.

Dass Hamlet ihnen nicht mehr das alte Vertrauen entgegenbringt, sondern ihre Absicht durchschaut, erhellt aus

II, II, 301 Nay, then, I have an eye of you.

Dasselbe Misstrauen lag schon in:

II, II, 288 You were sent for; and there is a kind of confession in your looks which your modesties have not craft enough to colour.

Auf die Einwendung Rosencrantz' „*My lord, you once did love me*", antwortet er:

III, II, 348 So I do still, by these pickers and stealers [1]).

Kurz darauf wirft er ihnen offen vor: Was beschleicht ihr mich wie ein Wild:

III, II, 361 why do you go about to recover the wind of me, as if you would drive me into a toil.

Dann macht er ihnen das Törichte und Erbärmliche ihres Beginnens in dem Beispiel mit der Flöte klar:

III, II, 379 Why, look you now, how unworthy a thing you make of me! You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass: and there is much music, excellent voice, in this little organ; yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me.

Zur Königin sagt er:

III, IV, 203 — — — — and my two schoolfellows,
Whom I will trust as I will adders fang'd.

Es liegt also in diesen Äusserungen eine geschlossene Entwicklung von offenherziger Freundschaft bis zum ausgesprochensten Misstrauen vor, und alle fernere Bemerkungen sind voll Verachtung:

IV, II, 17 Ros. Take you me for a sponge, my lord?
Ham. Ay, sir, that soaks up the king's countenance, his rewards, his authorities. But such officers do the king best service in the end: he keeps them, like an ape, in the corner of his jaw; first mouthed, to be last swallowed: when he needs what you have gleaned, it is but squeezing you, and, sponge, you shall be dry again.

---

1) Ich schliesse mich in der Erklärung dieser Stelle Strachey an (The Variorum Hamlet, Vol. I. 266, „I should rather say, that the last gleam of Hamlet's old regard for his schoolfellows shines out here for a moment; but it fades again instantly, and he ends with a jesting allusion to the catechism, — intended to avow, rather than conceal, his feeling that he is using his tongue in a way forbidden, as much as picking and stealing are to his hands.“ Diese Ansicht dünkt mir, im Hinblick auf die fast froh zu nennende Begrüssung und die Betonung der früheren Kameradschaft, im Gegensatz zu Coleridge die richtige.

Horatio gegenüber motiviert Hamlet sein Vorgehen gegen die beiden folgendermassen:

V, II, 57 Why, man, they did make love to this employment;
They are not near my conscience; their defeat
Does by their own insinuation grow:
'Tis dangerous when the baser nature comes
Between the pass and fell incensed points
Of mighty opposites.

Am Schluss des Dramas meldet der englische Gesandte:

V, II, 382 — — Rosencrantz and Guildenstern are dead.

Die Verachtung, die Hamlet gegen die Höflingsnatur hegt, kommt auch Osric gegenüber zur Geltung; er bittet ihn seine Antwort zu überbringen:

V, II, 187 To this effect, sir; after what flourish your nature will.

Auf Osrics Empfehlung bemerkt er:

V, II, 190 He does well to commend it himself; there are no tongues else for's turn.

Zu Horatio sagt er bezüglich Osrics:

V, II, 195 He did comply with his dug, before he sucked it. Thus has he — and many more of the same breed that I know the drossy age dotes on — only got the tune of the time and outward habit of encounter; a kind of yesty collection, which carries them through and through the most fond and winnowed opinions; and do but blow them to their trial, the bubbles are out.

Horatio pflichtet Hamlet bei und bemerkt über die Ausdrucksweise Osrics:

V, II, 131 Is't not possible to understand in another tongue?

und:

V, II, 136 His purse is empty already; all's golden words are spent.

Über den Abgehenden macht er die Bemerkung:

V, II, 193 This lapwing runs away with the shell on his head[1]).

1) Im Sinne der Charakteristik Osrics scheint mir Clarendons Interpretation dieser Stelle die beste (The Var. Ham. I, 434). The lapwing was also a symbol of insincerity, from its habit of alluring intruders from its nest by crying far away from it. Osrics was both forward and insincere. Jedoch scheint mir auch die Erklärung

Über H o r a t i o, seinen einzigen Vertrauten, spricht Hamlet in folgenden Stellen:

I, II, 173 I know you are no truant.

und:

III, II, 59 Horatio, thou art e'en as just a man
As e'er my conversation coped withal.
— — — — Nay, do not think I flatter;
For what advancement may I hope from thee
That no revenue hast but thy good spirits,
To feed and clothe thee? Why should the poor be flatter'd?

ferner:

III, II, 68 Since my dear soul was mistress of her choice
And could of men distinguish, her election
Hath seal'd thee for herself; for thou hast been
As one, in suffering all, that suffers nothing,
A man that fortune's buffets and rewards
Hast ta'en with equal thanks: and blest are those
Whose blood and judgement are so well commingled,
That they are not a pipe for fortune's finger
To sound what stop she please. Give me that man
That is not passion's slave, and I will wear him
In my heart's core, ay, in my heart of heart,
As I do thee.

Es sind, ehe die letzten zerstreuten Äusserungen zusammengestellt werden, noch einige Bemerkungen über die im Drama auftretenden S c h a u s p i e l e r zu beachten. Ihr Erscheinen wird durch Rosencrantz vorbereitet:

II, II, 329 — — — — what lenten entertainment the players shall receive from you: we coted them on the way; and hither are they coming, to offer you service.

weiter:

II, II, 341 Even those you were wont to take delight in, the tragedians of the city.

Anschliessend daran folgt dann die Erzählung, warum sie die Stadt verliessen, die hier nur erwähnt sei. Dann erscheint Polonius und kündigt sie an:

---

Jennens, der glaubt, dass die Jugend Osrics (ein Höfling nennt ihn „young Osric") Veranlassung zu diesem Vergleich gegeben habe, erwägenswert.

II, II, 415 The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral etc. — —
For the law of writ and the liberty these are the only men.

Hamlet bewillkommt die Eintretenden mit den herzlichsten Worten und charakterisiert dabei zwei flüchtig:

II, II, 440 You are welcome, masters; welcome, all. I am glad to see thee well. Welcome, good friends. O, my old friend thy face is valanced [1]) since I saw thee last: comest thou to beard me in Denmark? What my young lady and mistress! By'r lady, your ladyship is nearer to heaven than when I saw you last, by the altitude of a chopine. Pray God, your voice, like a piece of uncurrent gold, be not cracked within the ring. Masters, you are all welcome.

Die Deklamation des Schauspielers wird von Polonius mit folgenden Glossen begleitet:

II, II, 520 This is too long.

und:

II, II 526 That's good; „mobled queen“ is good.

ferner:

II, II, 542 Look, whether he has not turned his colour and has tears in's eyes. Pray you, no more.

Hamlet empfiehlt sie seiner Fürsorge mit den Worten:

II, II, 547 Do you hear, let them be well used; for they are the abstract and brief chronicles of the time: after your death you were better have a bad epitaph than their ill report while you live.

Er greift den oben von Polonius angeschlagenen Ton in ernsterer Weise auf:

II, II, 577 Is it not monstruous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wann'd,
Tears in his eyes, distraction in's aspect,

---

1) Ich schliesse mich der Erklärung Malones an (The Var. Ham. I. 176) That is, fringed with a beard. The valance is the fringes or drapery round the tester of a bed.

A broken voice, and his whole function suiting,
With forms to his conceit? and all for nothing!
For Hecuba!
What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her? What would he do,
Had he the motive and the cue for passion
That I have? He would drown the stage with tears
And cleave the general ear with horrid speech,
Make mad the guilty and appal the free,
Confound the ignorant, and amaze indeed
The very faculties of eyes and ears.

Fortinbras, der Erbe des Königreichs, wird in folgenden drei Stellen näher geschildert:

I I, 95 Hor. — — — — young Fortinbras,
Of unimproved mettle hot and full.

und:

IV, IV, 47 Ham. Witness this army of such mass and charge
Led by a delicate and tender prince,
Whose spirit with divine ambition puff'd
Makes mouth at the invisible event,
Exposing what is mortal and unsure
To all that fortune, death and danger dare,
Even for an egg-shell. Rightly to be great
Is not to stir without great argument,
But greatly to find quarrel in a straw
When honour's at the stake.

sodann:

V, II, 366 Ham. — I do prophesy the election lights
On Fortinbras: he has my dying voice.

Aus dem mit Wortspielen durchsetzten Dialog der beiden Totengräber sei folgende Stelle hervorgehoben:

V, I, 63 Cudgel thy brains no more about it, for your dull ass will not mend his pace with beating

Hamlet bemerkt zu Horatio über den Totengräber:

V, I, 73 Has this fellow no feeling of his business, that he sings at grave-making?

Horatio antwortet:

Custom hath made it in him a property of easiness

Als der Totengräber einen Schädel auswirft, bemerkt Hamlet:

V, I, 84 how the knave jowls it to the ground, as if it were
Cain's jaw-bone, that did the first murder!
It might be the pate of a politician, which this ass
now o'erreaches.

Zu den Antworten des Mannes bemerkt er:

V, I, 148 How absolute the knave is! we must speak by the
card, or equivocation will undo us.

Anschliessend hieran hebe ich die Äusserungen über Yorick hervor:

V, I, 193 Clown. A whoreson mad fellow's it was!

und:

V, I, 196 Cl. A pestilence on him for a mad rogue! a'poured
a flagon of Renish on my head once. This same
skull, sir, was Yorick's skull, the king's jester.

ferner:

V, I, 203 Ham. Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a
fellow of infinite jest, of most excellent fancy:
he hath borne me on his back a thousand
times: and now, how abhorred in my imagination
it is! my gorge rises at it. Here hung those
lips that I have kissed I know not how oft.
Where be your gibes now? your gambols? your
songs? your flashes of merriment, that were
wont to set the table on a roar? Not one now,
to mock your own grinning? quite chap-fallen?

Diese feine und ausführliche Schilderung wird einer Person zu teil, die im Drama keine Rolle spielt; ein Analogon dazu bildet folgende Äusserung Laertes über seine Mutter:

IV, V, 118 — — — — the chast unsmirched brow
Of my true mother.

Von nicht mithandelnden Personen werden ausserdem und ausser früher schon erwähnten Fällen der alte König von Norwegen in:

I, II, 28 — Norway, uncle of young Fortinbras, —
Who, impotent and bed-rid — —

und:

II, II, 65 — — — — whereat grieved,
That so his sickness, age and impotence
Was falsely borne in hand — —

und die Seeräuber, die Hamlet gefangen nahmen, geschildert:

IV, VI, 20 They have dealt with me like thieves of mercy: but they knew what they did; I am to do a good turn for them.

Die Trunksucht der Dänen beschreibt Hamlet in:

I, IV, 17 This heavy-headed revel east an west
Makes us traduced and tax'd of other nations:
They clepe us drunkards, and with swinish phrase
Soil our addition; and indeed it takes
From our achievements, though perform'd at height,
The pith and marrow of our attribute.

Im fünften Akte äussert Hamlet von den Umstehenden:

V, II, 343 You that look pale and tremble at this chance,
That are but mutes or audience to this act — —

Zum Schlusse wäre noch zu verweisen auf die Charakterisierung der verschiedenen Stände durch Hamlet bei Betrachtung der von dem Totengräber ausgeworfenen Schädel.

# Hamlet.

## II.

In diesem Drama wächst Shakespeare weit über seine Zeit und die Kunst seiner Zeit hinaus und schafft ein Werk, das auch heute nichts von seiner Lebensfrische und von seinem lebendigen Interesse verloren hat. Ja, was es der naiveren Zeit, für die es geschrieben wurde, und die ja übrigens das Glück hatte, das Stück in einer vom Dichter autorisierten Gestalt zu sehen, nicht war, uns ist es in Bezug auf Handlung, Charaktere und leider sogar Text ein Conglomerat von Problemen. Und das ist es vielleicht gerade, was uns diesem Drama mit einem so beispiellosen Interesse gegenüberstehen lässt: Das Dunkle in ihm, jene diesem Kosmos immanenten Rätsel, die uns tief und bedeutungsvoll scheinen wie die Rätsel des Lebens und wie sie auf den köstlichsten Trieb in uns, den Forschungsdrang, mächtig einwirken. Und wie der naive Blick die ganze Natur nach ästhetischen Gesetzen aufgebaut zu sehen vermeint, so nimmt auch heute noch die Schönheit dieses Dramas die Seele des gläubig Geniessenden mit gewaltiger Kraft gefangen.

Das Problematische, das, wie erwähnt, auch den meisten Charakteren dieses Dramas anhaftet, oder anzuhaften scheint, darf uns in vorliegender Arbeit zu einer ausführlichen Erörterung nicht verleiten; wir schliessen uns daher für unsere Charakterskizzen, wo es nötig scheint, bewährten Ausführungen an, und zwar scheint uns für die Auffassung Hamlets selbst Kuno Fischer[1]) einen sehr gangbaren Weg gewiesen zu haben. Im wesentlichen sind in Folgendem seine Ausführungen wiedergegeben. Er sieht in Hamlet einen hochbegabten Menschen,

1) Kuno Fischer, „Kleinere Schriften“, Heidelberg, o. J., 86.

von edlem und vertrauendem Charakter, von vollendeter Erziehung, mit Fähigkeiten ausgestattet, die über die hinausgehen, die die Schulweisheit vermitteln kann, mit einem Worte er sieht in ihm ein Genie. Aber ein Genie, dessen Tatenlust durch die ungeheuerlichen Ereignisse, die es in ihren Bannkreis gezogen haben, vernichtet ist. Ein Mensch wie Hamlet, der die Welt immer als harmonisches Ganze gesehen, kann sie nicht ohne innerlichen Schaden plötzlich als wüstes Chaos erblicken, geschweige denn die Aufgabe übernehmen, selbst sie wieder „einzurenken", zu ordnen. Er kann nur denken und sagen: Wenn die Welt, wenn die Menschen, wenn meine Mutter so beschaffen sind, dann ist das Leben ein Fluch und bessern wollen eitle Torheit.

Soweit wäre die Entwicklung ziemlich einfach: Das Genie aus seiner ursprünglichen Sphäre herausgerissen und in eine Welt der Disharmonien hineingestellt, versagt. Und es wird entweder zum Selbstmord schreiten oder ein Leben der untätigen, unfruchtbaren Reflexion führen. Das ist die natürliche Tragik des Hamlet-Charakters. Nun soll aber Hamlet handeln, den Vater rächen. Er, dem die Tatenlust erstarb, soll dennoch Rachelust hegen. Hier setzt die höhere Tragik ein, die Hamlet auch rein äusserlich zu Grunde richtet, indem sie ihn mit Menschen in feindliche Berührung bringt, deren Ränken sein offenes und impulsives Gemüt nicht gewachsen ist.

Die Ausführungen Kuno Fischers wurden veranlasst hauptsächlich durch Loenings schon erwähntes Buch. Treffend weist Kuno Fischer nach, wie Loening zwar mit hervorragendem Geschick die Componenten des Hamlet-Charakters aufgedeckt habe, wie er aber auch versäumt habe, aus diesen Elementen den Charakter Hamlets erst aufzubauen, wie er sie vielmehr ohne weiteres an Stelle des Charakters gesetzt habe, wodurch er zu der unhaltbaren Annahme eines Hamlet komme, der seine Aufgabe nicht ausführen w o l l e.

Man wird Kuno Fischer hierin nur Recht geben können, ohne damit allerdings die Ausführungen Loenings vermissen zu wollen und zu können:

Nach Loening ergibt sich als erster Grundzug von Hamlets Wesen die Melancholie oder Schwermut, nicht im Sinne einer andauernd vorhandenen Stimmung, als vielmehr einer angeborenen Anlage oder Disposition der Seele. Daher verfällt

Hamlet auf gegebene Anlässe hin in tief melancholische Stimmungen, die sich in Lebensüberdruss und Selbstmordgedanken offenbaren. Diese Stimmung geht im Einzelnen so weit, dass er den Dingen, welche sie hervorrufen, willenlos nachgibt, ja sogar sie durch fortgesetzte, grüblerische Überlegung verstärkt und durch seine Phantasie ihren Eindruck ins Ungemessene steigert. Er liebt es in seinem Schmerz zu wühlen.

Wie Shakespeare es in dem Drama selbst ausspricht „*Conceit in weakest bodies strongest works*" ist die Psyche stets die Sklavin der Physis. Hamlets Constitution ist träge und schwerfällig, sie bedingt seinen Trübsinn.

Aber wie wohl nie der Charakter eines Menschen sich auf ein scharf abgegrenztes Temperament aufbaut, so lässt sich auch bei Hamlet eine Mischung von melancholischen und cholerischen Elementen nachweisen. Und gerade diese interessanteste aller Mischungen, übrigens für die Hamletrolle die einzig mögliche, verursacht, weil sie im Stande ist sich in diametral entgegengesetzten Äusserungen zu dokumentieren, die Kompliziertheit und das Problematische des Hamletcharakters. Das cholerische Element zeigt sich darin, dass alles, was Hamlet unangenehm ist, ihn in eine gereizte, ärgerliche, zornige Stimmung versetzt und ihn zu entsprechenden Äusserungen veranlasst. Das Merkwürdige, aber völlig Naturwahre dabei ist, dass nur die unbedeutenderen Widerwärtigkeiten mit Sicherheit auf die Galle eines solchen Menschen wirken, während es bei grossen Schicksalsschlägen ganz auf die augenblickliche physische Disposition ankommt, ob der Betreffende in blinder Wut sich dagegen aufbäumt oder resignierend darein ergibt.

Es ist ein Zeichen der künstlerischen Vollkommenheit des Stückes, dass die Partikel der Reflex-Charakteristik nicht direkt zu diesen in letzter Destillation auskrystallisierten Sätzen Material liefern, dass sie vielmehr Eigenschaften und Eigentümlichkeiten berichten, die in Vergleichung mit allen anderen charakteristischen Merkmalen, zu obigen Ausführungen berechtigen.

Jedoch lehren sie, dass Hamlet zu Beginn des Stückes ein anderer Mensch ist als früher, dass er in Trauerkleidern, den Blick zur Erde gesenkt, einhergeht, dass er zerfahren ist, dass er stundenlang an einsamen Orten einherwandelt,

intensiv über ein Etwas, das seine Seele bedrückt, nachdenkend. Auch, dass der Grund dieser Niedergeschlagenheit nicht gekränkter Ehrgeiz sein kann, dass sie vielmehr durch seines Vaters Tod und mehr noch durch die übereilte Wiederheirat seiner Mutter veranlasst ist. Ferner, dass er, trotzdem oder weil er in sich nicht klar werden kann, am liebsten dieser für ihn verdüsterten Umgebung, die ihm die Ruhe und das seelische Gleichgewicht raubt, entfliehen und nach Wittenberg, wo er studiert hat, zurückkehren möchte. Ferner erfährt man durch die Reflex-Charakteristik, dass diese Zerrüttung noch schlimmer wird, als er den wahren Sachverhalt erfahren hat, dass aber sein schmerzliches Nachdenken, indem er seine Lage zu begreifen und zu ordnen sucht, ihn in keiner Beziehung zu Klarheit und Entschlusskraft durchdringen lässt. Nur äussere Anlässe können ihn zur Tat treiben und seinen Schmerz vergessen lassen: „*He waxes wild with imagination*" bei der ersten Erscheinung des Geistes, und zeigt sich so tief erschüttert über das Verbrechen, dass der Geist ihn für fähig hält, die Aufgabe, die er ihm auferlegt, auszuführen. Als ihm der Geist im Zimmer seiner Mutter erscheint, sträuben sich seine Haare und eine furchtbare Aufregung bemächtigt sich seiner. In der Aufregung spricht er in wilden und hastigen Worten; in Ophelias Zimmer ist er ganz im Banne seiner Erregung, die ihn auch zu plötzlichen und wilden Taten, wie die Ermordung des Polonius führen kann; so dass es schliesslich von seiner Umgebung als gefährlich erkannt wird, ihn frei einhergehen zu lassen, da jeder Zufall ihn zum gefährlichsten Menschen machen kann.

Ausser diesen Beiträgen zu dem Hauptbilde seines Charakters, liefert die Reflex-Charakteristik noch gewissermassen ein zweites Portrait seiner Persönlichkeit, indem sie ihn als durchaus begabten und in jeder Hinsicht gebildeten Menschen schildert, der z. B. der Kunst ein mehr als gewöhnliches Interesse entgegenbringt, der trotz seiner schwerfälligen Constitution in allen Leibesübungen recht erfahren ist, der in sich die Fähigkeiten zum Krieger und zum Staatsmanne trägt, der selbst echt königlich würde regiert haben, hätte man ihm das Ruder in die Hand gegeben. Das Volk ist ihm in ganz besonders anhänglicher Liebe ergeben.

Noch zwei weitere Themata beschäftigen die auf Hamlet

bezügliche Reflex-Charakteristik: Sein Liebesverhältnis zu Ophelia und sein fingierter Irrsinn.

Das erstere Thema kommt zugleich für die auf Ophelia zielende Reflex-Charakteristik mit in Betracht. Wir erfahren, dass ihre beiderseitige Liebe tief und echt gewesen ist, dass Hamlet ihr mit allen heiligen Eiden Liebe geschworen und Treue versprochen hat; dass er bei jeder sich bietenden Gelegenheit in ihrer Nähe verweilte, sie mit Geschenken erfreute, ihr Gedichte und Briefe schickte. Wir sehen ferner, wie er sich dann von ihr abwendet, weil er erkannt hat oder zu erkennen glaubt, dass auch sie jenes Weib ist, wie er es in anderer Weise in seiner Mutter hat kennen lernen. Und nun ist äusserst kunstvoll diese Liebe von der Reflex-Charakteristik aufgenommen, um Hamlets Irrsinn zu erklären. Das Publikum ist kaum einen Augenblick im Zweifel darüber, dass Hamlet sich nur irrsinnig stellt, aber selbst ein Wahnsinn, der noch so viel „Methode“ hätte, würde auf die Dauer langweilen, würde nicht gezeigt, wie sich die einzelnen Mithandelnden dazu verhalten. Nur dadurch, dass das Publikum, das sich niemals wohler fühlt, als wenn es sich als Herrn der Situation weiss, beobachten kann, wie die einzelnen Agierenden allmählich Stellung zu diesem Wahnsinn nehmen und wie sie nach manchem Hin und Her hinter die Methode kommen, lässt es sich dieses retardierende Moment gefallen, denn technisch ist der Irrsinn Hamlets nichts anderes.

Es hat sich also gezeigt, dass der Reflex-Charakteristik ein ganz wesentlicher Anteil an der Entwicklung von Hamlets Charakter überlassen ist; eine Tatsache, die leicht erklärlich ist, wenn man bedenkt, dass ein derart verwickelter Charakter wie der Hamlets sich in seinen Handlungen, zumal wenn man seine Verstellung mit in Betracht zieht, nicht überall unzweideutig klar offenbaren kann, dass also eine verstärkte Anwendung unseres Mittels bei ihm Bedingung ist.

Hamlets Vater, der alte Hamlet, beschäftigt die Personen des Dramas in zwei Erscheinungsformen, einmal ist die Erinnerung an den Verstorbenen wach geblieben, ein andermal ist es die Erscheinung des Geistes, die alle, die sie gesehen, in atemloser Spannung hält. Die erstere Erscheinungsform ragt natürlich nur durch die Reflex-Charakteristik in das Drama hinein. Ihr zufolge war Hamlet ein ganzer Mann,

ein Krieger, dessen Ruhm die halbe Welt erfüllte, gross in seinen Tugenden und seinen Fehlern. Gerade die Erscheinung des Geistes ist es, die die Erinnerung an ihn wach hält, indem sie zu Vergleichen mit dem Verstorbenen herausfordert. So erfährt man, dass er in derselben Rüstung erscheint, die der Lebende im Kampfe gegen den König von Norwegen trug, so erinnert sein drohendes Stirnrunzeln, als die Wachen ihn zum Reden zwingen wollen, an den Ausdruck seines Gesichtes gelegentlich seines Kampfes mit den Polen. Bis in die kleinsten Einzelheiten ist die Reflex-Charakteristik bemüht, die Identität der Erscheinung mit dem toten König festzustellen und diese wichtige Feststellung ist in diesem Falle ihr erster Zweck; zudem aber teilt sich die Aufregung, die die Handelnden an den Tag legen, in solchen Fällen den Zuschauern mit. Es sind also im Grunde genommen nur technische Zwecke, die der Dichter bei der Schilderung des Geistes im Auge hat, in dieser Hinsicht werden wir uns später noch einmal mit diesen Äusserungen zu beschäftigen haben.

Die bedeutendste Person des Dramas nächst Hamlet ist sein Oheim. Er ist trotz seiner Verbrechen keine geborene Verbrechernatur wie Richard. Von Hause aus steht er, wie Loening ausführt, auf dem Boden des Rechts und der Sittlichkeit und möchte am liebsten im Einklang mit deren Forderungen leben. Aber stärker als dieser Wunsch ist der Drang in ihm, seine Herrsch- und Genusssucht zu befriedigen. Trotzdem fehlt es nicht an versöhnenden Zügen in seinem Charakter. Er empfindet in gewissen Augenblicken das Schlechte seiner Handlungsweise, er hat Züge von Gutmütigkeit und Freundlichkeit aufzuweisen, seine Liebe zur Königin ist keineswegs bloss sinnlicher Natur. Als König erweist er sich als in jeder Weise fähig.

Die auf ihn bezügliche Reflex-Charakteristik rührt ausschliesslich von Hamlet und zu einem verschwindend kleinen Teile von Horatio her. Da nun Hamlet die allerletzte Persönlichkeit ist, die sich zu einem unparteiischen Urteil über Claudius aufzuschwingen vermöchte und Horatio ihm gleich empfindet, kann es nicht verwundern, wenn die Äusserungen Hamlets eine stets wiederholte Betonung der Verbrechen des Königs darstellen und Horatio ihm beipflichtet. Dass Hamlet dabei, von seinem natürlichen Empfinden getrieben, den König

schlimmer zeichnet, als er in der Tat ist, ist erklärlich. Eine Haupthandhabe bietet ihm dabei das Äussere des Königs, der mit dem alten Hamlet verglichen unansehnlich, ja vielleicht hässlich gedacht werden muss.

„Die Königin ist eine weiche, schwache, sinnliche Frauennatur, mit all dem Anziehenden und Liebenswürdigen, aber auch all dem Schwankenden, Unzuverlässigen, Widerstandslosen, das solchen Naturen eigen ist. Ihre Schwäche ist indes etwas anderer Art als bei Ophelia; nicht äusserer Gewalt und Autorität, sondern der eignen Sinnlichkeit gegenüber ist sie ohne festen Widerstand, und wenn sie auch aus eignem Antrieb wohl nie zu einem Fehltritt gekommen wäre, so ist sie doch dem Verführer erlegen. Sie ist nicht sittenlos, aber ihre Sittlichkeit hat ihrer Sinnlichkeit nicht standgehalten, ihre Schönheit hat ihre Tugend in eine Kupplerin verwandelt“ [1]).

Die Reflex-Charakteristik, die auch hier zum grössten Teil von Hamlet gegeben wird, zeichnet sie als halbverblühte, aber noch immer begehrenswerte Frau, die das Herz eines Mannes ganz und gar ausfüllen kann. Ihre Konstitution ist schwach und ihre Schönheit muss deshalb von jener zarten, milden Art sein, die stets ein stilles Dulden und Leiden zu verraten scheint und den Mann, der in ihren Bannkreis geraten ist, unwiderstehlich festhält, wie ein Rätsel, dessen Lösung er in jedem nächsten Augenblick zu finden hofft und doch nie findet. Mit ihrer ganzen, reichen, hingebenden Liebe hat sie an ihrem ersten Gemahl gehangen, mit einer Liebe, die sich täglich zu erneuern und zu vermehren schien. Und dennoch hat sie ihn verraten: das ist es, was Hamlet nicht verstehen kann; deshalb führt er in eindringlichen Worten das Verwerfliche ihres Verhaltens aus und senkt Dolch um Dolch in die Seele der Mutter, die von seinem Anblick lebt.

Die verschiedensten Ansichten herrschen bei den Kritikern über die Person des Polonius, während die einen ihn für den abgefeimtesten Intriguanten, Heuchler und selbst Kuppler halten, sehen andere in ihm eine durchaus redliche, gutmütige, wenn auch durch das Alter etwas verschrobene Natur. Die

---

1) Vergl. Loening a. a. O.

letzteren haben zweifellos recht; die ersteren haben eben nur mit den Augen Hamlets gesehen, dass dies aber bei keiner Person des Dramas ratsam ist, lehrt schon das Beispiel des Claudius, der von Hamlets Standpunkt aus nur ein Erzschurke ist. Ebenso hat Hamlet durchaus keine Veranlassung über Polonius allzu günstig zu urteilen. Aber sein Urteil ändert nichts an der Tatsache, dass Polonius ein erfahrener, kluger und redlicher Mann ist, der seine und seines Hauses Ehre wohl zu wahren weiss; der seinem Könige mit hingebender Treue und in Ehren dient, der kein wichtiges Ding auf die leichte Achsel nimmt, der sich z. B. der Liebe Hamlets und Ophelias zunächst nur widersetzt, weil er als Hofmann fürchten muss, dass sie von Hamlet nicht ernst gemeint sei, und der sein Vorgehen bedauert, als er seinen Irrtum einsieht.

Die Reflex-Charakteristik, soweit sie nicht von Hamlet herrührt, lehrt, dass Polonius der Krone Dänemarks von jeher in treuem und ehrenhaftem Dienst ergeben war. Dass sein Rat und Urteil selten fehl gingen, kurz, dass er bei König und Volk in hoher Achtung stand. Es ist leicht begreiflich, dass der gealterte Polonius sich auf seinen Ruf und seine Verdienste etwas zu Gute tut, dass er aus verzeihlicher Schwäche eingebildet wird. Hier setzen nun die Äusserungen Hamlets ein und von diesem schwachen Punkt aus untergraben sie sein Bild dergestalt, dass für die oberflächliche Beobachtung eben Polonius der einfältige Narr, wenn nichts Schlimmeres resultiert. Die Gründe, die Hamlet gegen den „guten, alten Mann“ so voreingenommen sein lassen, liegen auf der Hand. Einmal ist dem nach Innen gekehrten Wesen Hamlets die auf das Äussere haltende Höflingsnatur in allen ihren Vertretern verhasst, dann weiss Hamlet, oder muss es doch von Anfang erraten können, wem er es zu danken hat, dass Ophelia sich von ihm zurückzieht.

L a e r t e s ist ein junger, vornehm gebildeter Mann, von gutherzigem, aber leidenschaftlichem Charaker. Seine Jugend verrät sich gern in Übertreibungen, wie ihm überhaupt eine gewisse Unreife nicht abzusprechen ist. Nur in seiner Liebe zu den Seinigen und in seiner Racheleidenschaft ist er ganz Mann.

Die Reflex-Charakteristik bestätigt seine edle Gesinnung und seine cavaliermässige Vollendung und zeigt, dass er im-

stande ist, in seiner Leidenschaft die Massen mit sich fortzureissen.

„Ophelia erscheint als ein sanftes, teilnehmendes, hingebendes Mädchen voller Anmut und Liebreiz, ebenso aber auch voll sittlicher Reinheit, dabei nicht ohne kluge, muntere Schalkhaftigkeit, — ein Geschöpf, wie es gerade geeignet sein musste, die Liebe einer edlen, aber melancholischen und selbstherrlichen Natur wie Hamlet zu gewinnen“ [1]).

Das Herausarbeiten der schönsten Feinheiten dieser zarten, tiefpoetischen Erscheinung ist der Reflex-Charakteristik zu verdanken. Loening bemerkt dazu (S. 252): „Es ist ein feiner Zug des Dichters, dass er uns mit diesen Eigenschaften hauptsächlich durch den Eindruck bekannt macht, den ihre Erscheinung und ihr Wesen auf ihre Umgebung hervorbringt. Dadurch kann er der Figur selbst jenes unbewusst Naive, mädchenhaft Verschleierte lassen, welches durch das Spiel wiederzugeben ist und dann auf den Zuschauer einen so bestrickenden Reiz ausübt.“

Selbst ihr Bruder, Laertes, empfindet den köstlichen Reiz ihrer taufrischen Schönheit, man erinnere sich der Worte, als er sie zuerst irrsinnig trifft. Auch die Königin ist von ihrer Anmut bezaubert, der sich niemand entziehen kann. Polonius und Laertes wissen, dass sie ein ganz unschuldiges, unerfahrenes Kind ist, und warnen sie deshalb vor Hamlet, dem sie in ihrer Unschuld und Liebe mit kindlichem Vertrauen entgegenkommt, und wegen ihrer weichen, nachgiebigen Natur gehorcht. Und Hamlet gesteht, dass er die Süsse mit der ganzen Kraft und dem tiefsten Ernst seiner Seele liebe. Für ihre unberührte Reinheit legen Bruder und Priester an ihrem Grabe Zeugnis ab.

Ausser diesen eigentlichen Charaktereigenschaften malt die Reflex-Charakteristik ihren Irrsinn, ihren Tod und ihr Begräbnis in der feinsten, poetischen Weise aus.

„Rosencrantz und Guildenstern sind in unserem Stücke die Repräsentanten der farblosen, indifferenten Mittelmässigkeit; es sind Durchschnittsmenschen in moralischer, wie in intellektueller Beziehung, ohne besondere Fehler und ohne besondere Tugenden und daher ohne ausgeprägte Individualität.

---

1) Vergl. Loening w. o. a.

Ihre Eigentümlichkeit besteht darin, dass sie keine Eigentümlichkeit haben.

Dass der Dichter die Mittelmässigkeit, die ohne besondere Individualität ist, in zwei mithandelnden Individuen auf die Bühne gebracht hat, war ein kühnes Wagnis; dass er aber diese Mittelmässigkeit in ihrem Mangel an Eigenart so lebendig und wahr zu charakterisieren verstanden, das war ein geniales Meisterstück und beweist vielleicht mehr als alles, was er sonst geschaffen, die ganze Grösse seiner dichterischen Gestaltungskraft" [1]).

Die Reflex-Charakteristik zeigt, dass sie zu dem Zwecke Hamlet zu trösten an den Hof berufen wurden, da sie eine innige Jugendfreundschaft, an die Hamlet noch oft zu denken pflegt, mit diesem verbindet. Da sie so hauptsächlich mit Hamlet in Zusammenhang stehen und sich mit ihm zu schaffen machen, äussert sich auch Hamlet am häufigsten über sie; verkennt aber bald ihre zunächst gutmütige und freundschaftliche Absicht und entwirft in seinem Misstrauen ein ähnlich verzerrtes Charakterbild von ihnen, wie er es bei Polonius tut.

Osric ist der Typus des flachen, gespreizten und in äusserem Formelwesen aufgehenden Höflings, der Vertreter jener Menschenkaste, die es zu allen Zeiten gibt, und die sich zu allen Zeiten für der Menschheit Blüte hält, während sie in Wirklichkeit ein verdorrter Zweig ist.

Die Reflex-Charakteristik hat die Aufgabe, die innere Hohlheit seines Wesens persiflierend offen zu legen.

Horatios Charakter kommt direkt nicht zur klaren Erscheinung; den Worten Hamlets gemäss müssen wir in ihm einen Menschen sehen, der jeder Zoll ein Mann von den edelsten Eigenschaften ist.

Fast ausschliesslich durch Mithandelnde wird das Charakterbild des Fortinbras entworfen, der als unternehmender, kriegslustiger und ehrgeiziger Held erscheint. Loening bemerkt zu seiner Charakterentwicklung (S. 337): „Das ist in der Tat eine Art dramatischer Charakterisierung, die freilich nur bei Figuren angewandt werden darf, die episodisch auftreten und denen daher nicht genügend Gelegenheit gegeben ist, sich dem Zuschauer in eigner Person charakteristisch vorzuführen. Aber

---

1) Vergl. Loening w. o. a.



sie kann hier auch völlig ausreichen, um in Verbindung mit dem persönlichen Auftreten selbst ein lebendiges Bild einer solchen Figur, bezw. ihrer dramatisch wichtigen Seite in uns zu erzeugen. Das ist eben bei Fortinbras der Fall." Ich zitiere diese Stelle besonders deshalb, weil sie von genereller Bedeutung für unser Thema ist.

Bezüglich der Schauspieler fällt der Reflex-Charakteristik die Aufgabe zu, einige unterscheidende Momente zwischen den einzelnen Typen festzulegen.

Von nicht in dem Drama auftretenden Personen sind hier noch des Polonius Gemahlin, Lamond und Yorick zu betrachten, die alle drei durch die Reflex-Charakteristik in unser Drama hineinragen.

Ophelias Mutter muss von derselben Lieblichkeit und sittlichen Reinheit gewesen sein wie die Tochter. Lamond, der normannische Ritter, wird in seinen ritterlichen Fähigkeiten ausgiebig geschildert.

Yorick erhält durch Hamlet ein Denkmal, so köstlich wie es nur wenigen Menschen und häufig am wenigsten den Menschen, die über einen „unendlichen Humor" verfügen, zu teil wird.

Werfen wir nun zurückschauend einen Blick über die geförderten Resultate, so finden wir rein äusserlich jene Tatsache, dass jede Person im Verhältnis ihrer Bedeutung von der Reflex-Charakteristik berücksichtigt wird, auch hier bestätigt, indem naturgemäss über die Königin mehr Äusserungen vorliegen, wie etwa über Horatio. Aber wie wir schon in Richard III. erkannten, dass dieses Gesetz ein rein zufälliges von der Ökonomie des Schauspiels bedingtes ist, so müssen wir auch hier gestehen, dass es die tiefere Maxime für die Verwendung unseres Mittels nicht darstellt. Wir erkannten, dass die zweitwichtigste Person, der König, sehr stiefmütterlich, wenigstens qualitativ von ihr bedacht ist, dass dagegen Ophelia unverhältnismässig stark durch sie geschildert wird. Es muss also ausser diesem rein schematischen Gesetz ein tieferes, weniger von Ausnahmen gestörtes geben, und das ist eben das künsterische Urteil des Dichters, das ihn veranlasst, bei einer jeden Person einen besonderen, seinen künstlerischen Intentionen entsprechenden Gebrauch von der Reflex-Charakteristik zu machen, wobei ihm allerdings, noch einmal

sei es gesagt, der straffe Aufbau des Dramas insofern die Hand bindet, als er bei einer untergeordneten Person nicht so oft und lange verweilen kann, wie bei einer Hauptperson.

Im vorliegenden Drama ist es vor allem wieder die Gestalt des Titelhelden, mit dem sich die Reflex-Charakteristik befasst. Weiter geht diese Analogie zu Richard III. aber auch nicht, denn weder ist für die übrigen Personen nur ein Minimum ausgespart, noch ist das Ausgesparte stets besonders charakteristisch.

Wir haben erkannt, dass bei den meisten Personen der allergrösste Teil der auf sie bezüglichen Äusserungen von Hamlet herrührt, dass aber gerade seine Äusserungen überraschend oft ein bis dahin klares Charakterbild derart verwischen, dass auch der Zuschauer, die weit aus einander gehenden Ansichten über die einzelnen Charaktere beweisen das, nicht mehr weiss, wem er glauben soll. Shakespeare muss also bei den vielen derartigen Stellen einen anderen Zweck als den natürlichen, die Charakterisierung des Objektes im Auge gehabt haben. Das kann aber nur die Charakterisierung des Subjektes, Hamlets, gewesen sein. Und in der Tat, Hamlet, der Polonius, Rosencrantz und Guildenstern — vom Könige nicht zu reden — derart verkennt, das ist Hamlet, der misstrauische, der verbitterte, der hinter der belanglosen Erscheinungsform stets die gewichtige Formel sucht, nach der er anerkennt oder häufiger verdammt. Das ist Hamlet der melancholische, der dazu neigt in kleinen harmlosen Schwächen die Wurzeln zu gewaltigen Übeln zu erblicken. Das ist Hamlet der cholerische, der sich an kleinen Eigenheiten der Leute, die ihm zuwider sind, ärgert und seinen beissenden Spott darüber ausgiesst. Anders allerdings verhält es sich mit dem Könige, den musste er als Verführer seiner Mutter, als Mörder seines Vaters so sehen, wie er ihn sieht. Aber selbst in bezug auf Horatio kommen leise Zweifel, ob sein Urteil wirklich objektiv sei. Es ergibt sich also, dass der weitaus grösste Teil der Reflex-Charakteristik in diesem Drama sich auf Hamlet, so oder so, bezieht. Das bedeutet allerdings ein Verzicht auf die so wichtige harmonische Charakterisierung, und das ist das Unterscheidende im Vergleich mit Richard III. Aber gerade dieses Umkehren des Zweckes unseres Mittels, die Charakterisierung des Subjektes ohne Rücksicht auf das

Objekt ist es, was dieses Drama so dunkel macht, hier liegen die Wurzeln der allermeisten Schwierigkeiten in Bezug auf den Charakter der einzelnen Personen. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, müssen sich diese Schwierigkeiten auch lösen lassen.

Warum gerade Ophelia so sehr von der Reflex-Charakteristik berücksichtigt wird, habe ich schon oben mit Loenings Worten erklärt; ihr Bild aber muss man durch das Medium der Reflex-Charakteristik sehen, um es in seiner ganzen Reinheit und Klarheit zu verstehen.

Ist an vielen Stellen, wo Hamlet der Beurteilende ist, auf die harmonische Charakterisierung verzichtet — und zwar im Gegensatz zu den weitaus meisten, früheren Fällen zu Gunsten des Subjekts (ein Anfänger würde stets nur zu Gunsten des Objekts gegen sie verstossen), so ist sie in allen anderen Fällen mit einer wunderbaren Kunst durchgeführt. Man vergleiche nur, wie die Wachen über den Geist, die Totengräber über Ophelia sprechen, wie die Königin über Hamlet spricht. Dagegen halte man sich die Äusserungen des Königs über ihn. Man beachte den künstlerisch vollendeten Bericht Ophelias über Hamlets Eindringen in ihr Zimmer; nur ein Weib und nur das liebende Weib konnte in solchen Momenten der höchsten Erregung soviele Details der äusseren Erscheinung gewahren; wie ja auch der Bericht über Ophelias Tod, mit seiner leise klagenden Melodie von dem Wesen der Königin nicht zu trennen ist.

Wie in Richard III. ist auch in diesem Drama die Schilderung der äusseren Erscheinung der Personen durchaus im Hinblick auf die gesamte Charakterzeichnung durchgeführt.

Die gleichzeitige Charakterisierung mehrerer Personen unterläuft äusserst selten und ist in diesen wenigen Fällen bewusst durchgeführt, um den Eindruck hervorzurufen, dass die betreffenden Personen eng zusammen gehören und sich in ihren Eigenschaften nicht unterscheiden. Sie ermöglicht es denn auch die beiden, Rosencrantz und Guildenstern, recht überzeugend als Durchschnittsmenschen ohne unterscheidende Individualität zu zeichnen. Also auch hier sehen wir eine Funktion der Reflex-Charakteristik, die in Titus Andronicus noch wie ein Notbehelf anmutete, zu einem wirkungsvollen künstlerischen Hülfsmittel gesteigert.

Die doppelte Charakterisierung ist hauptsächlich bei Claudius verwandt, indem sein Charakter und seine Erscheinung in Gegensatz zu der Persönlichkeit des alten Königs gebracht und dadurch als unbedeutend dargestellt werden.

Die Funktion der Reflex-Charakteristik, verstorbene oder nicht im Drama auftretende Personen bei ihrer Erwähnung kurz zn schildern, kommt auch in diesem Drama zu ihrer vollen Geltung. Ich erinnere an Yorick und Ophelias Mutter, an Lamond und die Seeräuber.

In viel grösserem Masse, als das in den beiden anderen Dramen der Fall war, verfolgt die Reflex-Charakteristik in diesem Drama technische Zwecke. Das lässt sich von vornherein begreifen, wenn man bedenkt, dass die eigenartige Idee des Dramas leicht dazu verführt, in handlungshemmende, fein durchgeführte, philosophische und psychologische Erörterungen abzuschweifen. Da muss denn auf der anderen Seite jedes noch so unbedeutende Element, das die Zusammenhänge der Handlung klarlegt oder Spannung erzeugt, ausgenutzt werden. So ist denn besonders das lebhafte Spannung erzeugende Mittel der Stimmungsvorbereitung in ganz besonders starkem Masse verwandt. Es sei nur erinnert an die wunderbare Vorbereitung der ersten Erscheinung des Geistes, die als ein Kabinettstück Shakespearescher Kunst gelten muss. Während hier alle Sinne gespannt werden, um dennoch durch das wirkliche Erscheinen des Geistes überrascht zu werden, erscheint der Geist Hamlet, in wunderbarem Gegensatz dazu, in jenem Moment, wo Hamlet über die Trunksucht der Dänen spricht, völlig unerwartet. In beiden Fällen ist die Wirkung eine tief erschütternde.

Gleich künstlerische Vorbereitung erfährt das Auftreten des Laertes mit seinen erregten Volksmassen, das Erscheinen der irrsinnigen Ophelia und mancher andere weniger wichtige Moment. Besonders in jener Vorbereitung des Auftretens Ophelias offenbart sich das Können Shakespeares. Hätte er Ophelia ohne weiteres irrsinnig auf der Bühne erscheinen lassen, so hätte der Zuschauer nicht gewusst, was er aus ihrem Benehmen hätte machen sollen; so aber erscheint sie, nachdem ein jeder weiss, wie und warum sie irrsinnig wurde und gespannt ist zu sehen, wie das holde Geschöpf entstellt ist; erscheint dazu noch in jenem Moment, wo sie auf die Wut

des Bruders neu entfachend wirken muss, bringt daher die überaus starke Spannung mit sich, ob es dem Könige dennoch gelingen würde, Laertes zu beruhigen.

Auch jene einfachere Art der Einführung, das Konstatieren der Mithandelnden: „Da kommt der und der" findet sich in diesem Drama sehr häufig, wenn es auch in der Materialsammlung nicht besonders angeführt wurde.

Technische Funktionen erfüllen auch die zahlreichen Äusserungen über die Erscheinung des Geistes, indem sie seine Identität mit dem verstorbenen Könige beweisen, ein Umstand, der dem Zuschauer, damit er die wünschenswerte klare Übersicht behalte, sehr zu wissen nottut. Andererseits ist der technische Wert der Äusserungen Hamlets, aus denen sein Zweifel an der Echtheit der Erscheinung erhellt, so gross, dass man sagen kann, der ganze Aufbau des Dramas sei in ihnen begründet. Weiter verfolgen die Äusserungen Hamlets beim Schauspiel den Zweck, dem Zuschauer stets gegenwärtig zu halten, wie eng dieses Schauspiel mit dem springenden Punkt des Dramas verpflochten sei. Die verlogene Schilderung von Hamlets Neid durch den König hat den Zweck, den, die Katastrophe herbeiführenden Zweikampf zwischen Hamlet und Laertes vorzubereiten und zu ermöglichen, ähnlich wie der Bericht von dem heimlichen Begräbnis des Polonius dazu dient, die Erregung des Volkes und zum Teil auch des Laertes zu erklären. Zur Aufklärung des Publikums dienen die Berichte über das Ende der Rosencrantz und Guildenstern. Andererseits informiert der für das Publikum überflüssige Bericht über die Ermordung des Polonius die Mithandelnden. Shakespeare hat es jedoch verstanden, das Interesse der Zuschauer auch bei dieser Wiederholung nicht erlahmen zu lassen: Aus der eigentümlichen Färbung, die die Königin ihrem Bericht verleiht, kann der Zuschauer schliessen, dass sie gewillt ist, Hamlet zu schützen und seinen Mahnungen zu folgen.

Auch die Bemerkungen, die Hamlet beim Erscheinen des Geistes im Zimmer seiner Mutter macht, sind hier zu erwähnen. Der Zuschauer wird noch einmal auf das Eindringlichste an die Vergehen der Königin erinnert und findet deshalb die harten Worte Hamlets berechtigt. Die Worte der Königin hinwiederum geben uns die Überzeugung, dass sie sonderbarer Weise den Geist nicht sieht, und vermehren so den

Nimbus des Wunderbaren und Unheimlichen, der die Erscheinung umgibt.

Unter den Begriff der Stimmungsverteilung fallen die anteilnehmenden Worte der Königin über Hamlet und ihre Klage über das Los der Ophelia, speziell die Worte, die sie am Grabe äussert. Dadurch, dass sie sympathisch mit den beiden, dem Zuschauer liebsten Gestalten mitfühlt, erzwingt sie sich selbst dessen Sympathie. Ebenso erwirbt sich auch Fortinbras durch seine anerkennenden und pietätvollen Worte an der Leiche Hamlets unsere Zuneigung. Ansätze zur Stimmungsverteilung finden sich noch allenthalben, jedoch kommen sie in Hamlets Worten, die oft geeignet wären, die Vorliebe des Zuschauers von ihm weg, einer verkannten Person zuzuwenden, nicht zur Wirkung, weil andererseits die für Hamlet Sympathie heischenden Elemente so stark sind, dass sie durch nichts verdrängt werden können.

Sind hiermit die interessantesten, technischen Verrichtungen der Reflex-Charakteristik in diesem Drama erschöpft — auf klar zu Tage liegende, wie Erinnerungen und Informationen, brauchte nach allem Früheren nicht mehr eingegangen zu werden — so erübrigt noch, einen Blick auf die Verwendung unseres Mittels in den einzelnen Akten zu werfen.

Auch hierin kennzeichnet sich die abweichende Technik unseres Dramas: Während im ersten, zweiten, vierten und fünften Akte das Verhältnis annähernd gleich ist, weist der dritte Akt doppelt soviel Stellen auf, als jeder der anderen Akte, eine Erscheinung, die unschwer dahin zu erklären ist, dass der dritte Akt als Träger der wichtigsten Entscheidungen den grössten Aufwand an erklärenden Äusserungen erfordert, dass seine Ereignisse am stärksten auf die Mithandelnden einwirken. —

Wir haben in diesem Drama die Reflex-Charakteristik als ein Mittel erkannt, dessen der Dichter ganz Herr geworden ist, Herr sogar soweit, dass er es nach den Bedürfnissen des Dramas und gemäss seines künstlerischen Urteils sogar in einer Weise zu verwenden weiss, die dem ursprünglichen Zweck des Mittels entgegensteht; vor allem aber beherrscht er die technischen Funktionen und erzielt dadurch in diesem Drama fortdauernde Spannung. — — —

In grossen Zügen haben wir durch das Schaffen Shake-

